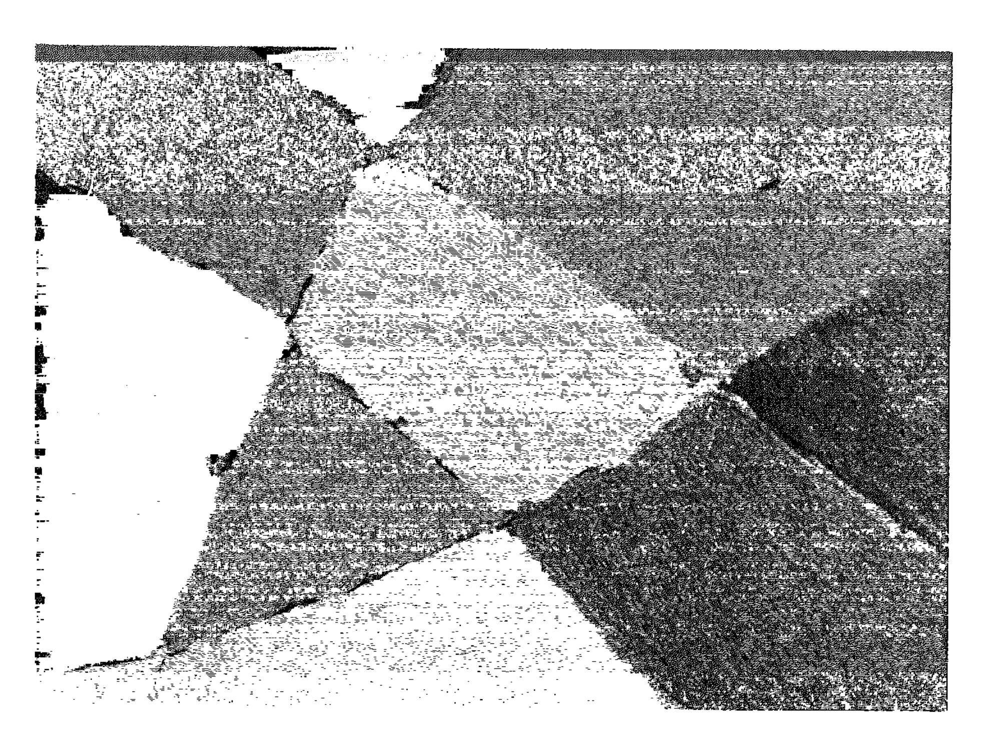
كتاب الناقد

رياض نجيب الريّس

الفترة الحرجة

نقد في أدب الستّينات





« . «الفترة الحرجة» نوع من المؤلفات نحن بحاجة إليه إنني شديد الوثوق بأن رياض نجيب الريّس سيرى في الفترة القادمة فترة «أكثر حراجة»، ولكنه سيكتب عنها بنفس الروح النادرة، القاسية، السوداء، المرة التي تلتمع فوقها بروق الامل والاكتفاء.»

غسان كنفاني

«المحرر» ١٤/٢/١٩٦٦

«.. «الفترة الحرجة» غنائيات وانفعالات ومتعته في ذلك. وهو منحاز ومتحيز وشخصي وظالم ومبالغ ككل ما انطوت عليه الفترة الحرجة من التحيز والظلم والمبالغة - والعطاء - وما يزال رياض نجيب الريّس يتابع العطاء والتحيز والظلم والمبالغة لحسن حظه، ولو ظلم »

أنسي الحاج

«ملحق النهار» - ٢٠/١/١٩٦٦

«... كتاب رياض نجيب الريّس «الفترة الحرجة» لن يصبح في المستقبل مرجعاً تاريخياً لهذه الفترة الحرجة وقد تكون هذه ابرز فضيلة فيه. فهو صوت فردي، حزين، متقل برائحة الوحشة والغربة والحب. إنه صوت خاص ولكنه ليس شاهداً على هذه الفترة، بل هو ممثل لها، وليس فيها فهو يكتب النقد كما يكتب الشعر، بلذة وصوفية وسادية .»

رفيق خوري

«الأحرار» - ١٠/٢/١٩٦٦

« .. لا يدعوك رياض نجيب الريّس في «الفترة الحرجة» إلى مشاركته الراي، ولكنه يعرض رايه امامك بصدق ذاتي دون لف او دوران، محتكاً مباشرة بما هو حسن وسيىء، او على الاقل بما يظنه حسناً او سيئاً باسلوب قريب من الكلام الحار عن امر حميم.»

عصام محفوظ

«الحياة» - ٢٠/١/١٩٦٦

الغلاف: لوحة للفنان محمود حمّاد





الفتــرة الحرجـة

نقـد في أدب السـتينات

سلسلة كتاب الناقد

الفترة الحرجة

نقد في أدب الستينات

رياض نجيب الريّس



THE CRUCIAL PERIOD

BY

RIAD NAJIB EL RAYYES

Second Revised Edition: October 1992
First Edition: 1965

56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
U.K.

CYPRUS: P.O.Box: 7038 - Limassol

British Library Cataloguing in Publication Data
El Rayyes, Riad Najib
The Crucial Period
I. Title
892.76

*ISBN 185513120*x

الطبعة الأولى: ١٩٦٥
طبعة ثانية مزيدة: تشرين الأول / اكتوبر ١٩٩٢

«We cannot be impartial,
only intellectually honest.
Impartiality is a dream,
honesty a duty».

GAETANO SALVEMINI



المحتويات

مقدمة

هذا كتاب قديم جديد. قديم لأنه سبق ان صدر بهذا العنوان في كانون الاول (ديسمبر) ١٩٦٥، عن «المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر - بيروت». وجديد لأنه يختلف عن الاول في انه طبعة مزيدة وليست منقحة. فعندما صدر هذا الكتاب قبل ٢٧ سنة كان يحمل تحت عنوانه تاريخ (١٩٦٠ - ١٩٦٥)، وبالتالي كان محصوراً بالكتب التي صدرت وراجعتها خلال هذه السنوات الخمس فقط. وقد اضفت في هذه الطبعة الكتب التي تناولتها بالنقد بعد تلك الفترة، والتي تصل إلى ٤٥ كتاباً وتمتد إلى أواخر الستينات. كذلك أعدت تبويبه تبويباً جديداً من دون اي اضافة أو شطب لأي من المادة الأصلية كما ظهرت في الطبعة الأولى.

وإذا كان هذا الكتاب يقدم اليوم مسحاً يكاد يكون شمولياً لأهم اصدارات ذلك العقد من الزمن، إلّا ان فيه اسقاطات لا تغتفر لعدد من كتّاب الستينات. والعذر في ذلك ان هذه المقالات النقدية التي ظهرت أصلاً في مجلة «شعر» ومجلة «حوار» بين ١٩٦٠ و١٩٦٨، كانت محكومة سلفاً بالتكليف الذي فرضاه عليّ كل من رئيسي التحرير: يوسف الخال في «شعر»، وتوفيق صايغ في «حوار». لكن الأهم من ذلك ان هذا الكتاب لا يتناول كتّاب تلك الحقبة إلّا من خلال كتبهم التي صدرت في تلك الفترة. وبالتالي هو نقد لأدب الستينات وليس لأدباء الستينات.

يبقى سؤال: لماذا يصدر اليوم، ونحن في بداية التسعينات، كتاب يتحدث عن ادب وأدباء الستينات؟

الجـواب يكـاد يكون بسيطاً عندي: إنه يصدر لا بسبب رغبتي في ان يتعرف قراء وكتّاب نهايات القرن العشرين على نتاج أدباء عصر مضيء وغـزيـر الابداع، وإنما هو محاولة مني للرد على مقولة ترددها أوساط أدبية كثيرة عني وعن «الناقد»، في اننا نمثل استمراراً للفكر الذي كان سائداً في مرحلة الستينات ولتياراته الفنية.

ما هو فكـر الستينـات وما هي اهم ملامحه؟ هو الفكر العربي القومي الديموقراطي القائم على حرية التعبير، والقائم على التعددية، والقائم على حريـة الاختيـار. هو التيـار المنـاهض للطائفيـة والقـطريـة الضيقة والتشرذم. هو التيـار الداعي إلى تعايش كل التجارب الفكرية والفنية والأدبية من دون قيود ولا حدود. بل هو التيار الصارخ في وجه التعصب بمختلف وجوهه الدينية والثقافية والسياسية.

ولأن مرحلة الستينات كانت عصر الضياء الأدبي مقارنة بعصر الظلمات الذي نعيشه اليوم، حيث انقلبت المقاييس، فصار الانغلاق هو السائد، وصـار الحجـر على الفكـر وحـرية التعبير هو الدارج والمألوف. ولأن الستينـات كانت عهـد الحـرية التي لا تخاف. وعهد الحماسة للحياة والكتاب والقلم. وعهد التفتح للخلق والابداع والتطور.

من أجل كل هذا وذاك، أردت في هذا الكتاب ـ كما أحاول في «الناقد» دوماً ـ استرداد أروع ما كان في ذلك العهد من قيم وجمال وحرية وتحريض على الابداع والتجديد الأصيل.

رياض نجيب الريّس
لندن ـ شتاء ١٩٩٢

مصر إلى
الفترة الحرجة

١

الرب على أبواب أورشليم

اغتال النفاق كل شيء، واحتمى الإرهاب في كنفه، وتعلق المثقفون والأدباء بأهدابه، وقضت السياسة على البقية الباقية من المواهب الواعدة، ولم يعد من الممكن إراقة ماء الوجه أكثر من هذا.

لقد أصبح الإنسان المثقف، والكاتب الموهوب، والرجل الخلاق، والفنان الأصيل هم الغرباء عن أورشليم، وانهارت جدران أريحا، ولم يعد الدخول إلى ملكوت الأدب يحتاج إلى أكثر من صك غفران من وزير أو مدير بنك أو محرر في جريدة، فالوزير يقدم الدعم الرسمي، والمدير الدعم المادي، والمحرر الدعم الدعائي الصحافي، فنجد أن ماسونيي الأدب قد أحدقوا به، وعزفت الأبواق في حفلات الكوكتيل والندوات، وقرئت معلقات المديح، ونشرت الصور في الصحف، ومنحت الجوائز للأقل موهبة، والأقل أصالة، والأقل خبرة، والأقل جرأة، إنما هو الأكثر نفاقاً، والأسمك جلداً، والأكبر إمكانية في إراقة ماء الوجه. ولم تعد جدران أريحا تحتاج إلى من يدور حولها سبع مرات أو سبعة أيام أو سبع سنوات لتنهار، فالرب لم يعد معنا، وأورشليم لم تعد أورشليم.

ومتى كان الرب مع الأدب والفكر والثقافة عندنا؟ بل متى كانت

مؤسساتنا، من دولة وبنوك وصحافة، مع ما نتبجح به باستمرار، بل ما عندنا فعلاً من غنى ثقافي تراكم عبر تيارات التاريخ؟ بل متى كان تلامذة الرب ـ القراء ـ شاعرين بالأزمة، عارفين الفروق بين الحنطة والزؤان؟

فالأدب مخلوق مجهول في معظم بلداننا العربية. ولو توسعنا في الكلمة وأدخلنا معها الثقافة والفكر والفن، لقلنا عن الحياة الثقافية انها جنازة كبيرة تكاثر فيها المشيعون حتى ضاع من كثرتهم نعش الفقيد، وازدحم المكان بهم حتى نسوا من هو الميت المسجى بين أكوام الورد الشمعية الصناعية التي تغطيه، ونسوا من أجل أي شيء اجتمعوا.

أما المرأة فقد كان لها نصيب الأسد في المشاركة بتشييع الراحل. فللعطاء عند المرأة دائماً مواسم، ووراء كل موسم أدبي ناجح امرأة أو أكثر من امرأة. وقد كان وراء الفترة الحرجة زحف نسائي طويل. غير أن المرأة بقيت ظاهرة استثنائية في حياتنا الأدبية والفنية، ولم تصبح بعد شيئاً عادياً، متوقعاً، مفروضاً، وطبيعياً في مجالات الآداب والفنون. بقيت شيئاً ملفتاً للنظر: امرأة تكتب رواية، وامرأة تقيم معرضاً، وسيدة تنظم شعراً، وسيدة أخرى تعلق على الأحداث السياسية، ومراهقة تريد أن تعاني، وطالبة تريد أن تختبر الحياة.

وبقيت المرأة امرأة، وبقي الناس ـ الجمهور الذي يقرأ الأدب ويهتم بالفن ـ مستغربين أية خطوة نسائية في هذه المجالات، إنما لم يعودوا مستهجنين لها. وبقي جزء آخر من الناس ـ قد يقرأ أو لا يقرأ الأدب، ويهتم أو لا يهتم بالفن ـ يواجه حيرة غريبة من نوعها، هي أن يجد امرأة مثقفة أو فتاة جامعية أو سيدة ما، لا تعاني من أزمة فراغ، وليس عندها طموح أدبي أو فني، ولا تريد أن ترى اسمها مطبوعاً وصورتها منشورة في كل صحيفة في البلد. لقد أصبح شيئاً نادراً بالفعل أن نجد اليوم امرأة كل

طموحها أن تكون امرأة فقط، مثقفة وذكية وقارئة، لا أديبة كبيرة ولا فنانة عالمية، ولا شاعرة عظيمة، ولا معلنة عن نفسها في كل صحيفة ومجلة تصل إلى بيت الجيران أو تبيع أكثر من عشر نسخ.

«ليس عندنا نقد، كل النقاد مزيفون».

هذه هي التهمة.

وهل عندنا أدب؟

هذا هو السؤال.

كل أدبنا دعيّ وأمي وجاهل وسطحي. كل ثقافتنا فتات من هنا وهناك. معلومات سطحية تجمع من بقايا موائد المقاهي، يجترها أنصاف المثقفين، ويتبجح بها الأميون. وكتابنا جماعة من المغرورين، يكاد سحر الاسم المطبوع يقضي على القليل الذي عندهم من إمكانات، فأيهم يتقبل النقد؟ بل من منهم إذا لم تحمل الصحف إليه المباخر، يقبل أن يقال عن نتاجه إنه عادي أو إنه لم «يشيل الزير من البير»، أو انه ـ من قبيل التشجيع ـ يعد بالخير، إذا... و«إذا» هذه تعني أنه يجب أن يتطور ويعمل بجهد أكثر، وأن يكون أكثر ثقافة وتجربة ونضجاً. وإذا تجرأ ناقد من النقاد، على قلتهم، واستعمل مقاييس النقد الصحيحة، فقيّم الأمور كما يجب أن تقيم، اتهم بأنه كاتب فاشل تحول إلى ناقد.

القضية لم تعد قضية نقد، بقدر ما هي قضية نتاج يفتقر إلى تقييم صحيح. ليس عندنا نقاد متفرغون. ولكن، نكاد نقول، أين النقاد المتفرغون في العالم كله؟ الناقد الكبير اليوم، والمحسوب على التفرغ، هو الكاتب أو الصحافي أو الجامعي أو المدرس الذي يعمل في النقد، فالنقد لا يعيش وحده، ولا يعيش على إنتاج هزيل كإنتاجنا.

ومجال النشر، على تضارب ومختلف مستوياته، فسيح لاستيعاب

مختلف المحاولات والتجارب، مهما بلغت من التطرف أو الطرافة أو البعد عن سطحية الجماهير وعقلية الصحافة السيّارة.

فلبنان الذي يوجد فيه أكبر عدد من الصحف والمجلات ووسائل النشر والطباعة في العالم العربي كله، نجد أنه يفتقر في مستواه ومحتواه الى المستوى الثقافي والفني الذي يرجى من هذا الفيض والزخم كله، بل إلى ما يمكن أن يخلقه وضع كهذا من تيارات تعود على حركة الثقافة والفكر بالخير. ما زال النفاق سيد الموقف، وما زال الدجل كمغارة علي بابا، يفتح الأبواب ويغلقها بكلمة السحر.

ودور النشر، في أكثرها، كانت كالصيدليات التي ساهمت في تركيب السم القاتل وتعديل جرعاته حتى لا يموت هذا الإنسان دفعة واحدة. كلها تتخبط في فوضى نشر من دون سياسة مدروسة أو برامج معدة أو أناس يقومون ما ينشر. إنها دكاكين لبيع السمانة قبل اختراع «السلف سرفيس». وهذه الاعتباطية في النشر قد حرمت أقلاماً شابة من النور وحرمت القليل الجيد مما نشر من التوزيع الصحيح.

ودور النشر، ما زالت دوراً للمتاجرة بالورق المطبوع، وما زالت تتخبط في فوضاها وعجزها المالي عن أن تكافىء المؤلف، وأن تتوسع في خدمته.

والمعارض الفنية أصبحت كواجهات محلات «النوفوتيه» كل من استطاع أن يخلط لوناً بآخر، وأن يطرش خرقة بيضاء، أقام معرضاً. فأصبحت المعارض الفنيّة ظاهرة تثير القلق، ما دام الناقد الفني ما زال مفقوداً، وما دام مقياس نجاح الفنان هو عدد اللوحات التي يبيعها لجماعة احترفت زيارة المعارض وشراء اللوحات وتشجيع الفن لأسباب لا علاقة لها بالفن مطلقاً،

وما دامت الجدران في الفنادق والمقاهي والمكاتب متوفرة، وما دامت هناك معارض فنية.

والصحافة ما زالت مهنة عاجزة عن أن ترفع من مستوى المحرر العامل، وأن تستقطب القلم النظيف الخلاق. لم تتحول الصحافة إلى صناعة إلا في المجال الآلي، حيث أصبحت الطباعة عملاً تقنياً دقيقاً. أما المستوى.. أما المضمون، فحدث ولا حرج.

غير أن الدليل الأهم عن تخلي الرب عن أورشليم، يتجلى في ظاهرة، لم تعد ظاهرة، هي أسلوب الارهاب الفكري الذي يعاني منه المثقف والأديب، عن طريق المزايدة في المواقف الأكثر عربية أو الأكثر لبنانية، وليست الأكثر صدقاً أو حقيقة. والارهاب هذا، بالرغم من شيء اسمه مواطنية الإنسان في الدولة وحقه في التعبير عن رأيه، قد أصبح يعتدي على بديهيات التسليم بأبسط قواعد الحرية الفكرية. والأديب صاحب النفوذ، ومالك القلم الثري، والكاتبة الأكثر اغراء (ليس الأكثر جمالاً ـ ولا داعي أن نقول موهبة) هم اليوم أسياد الموقف.

«البوار» هي الكلمة السائدة، كأن المواهب قد فرغت، أو أن الناس قد ناموا خارج أسوار أورشليم. ولعله أتى مع البوار جوّ من الحزن والخيبة. لقد أصيب الفن الأدبي بالمحل لم يعد الشعر سيد الكلمة. لم تعد الرواية هدف الخلق المركب الأسمى، ولم تعد القصة القصيرة حقلاً للتجارب الناضجة الغريبة. لقد عم الجفاف.

ومع الجفاف انتحر الفنان المغامر، صاحب التجربة الأصيلة. لقد ألقى بنفسه من الطابق العاشر لعمارة شركة للعلاقات العامة، ولم يلمه عابر سبيل من مقهى مجاور حتى السامري قد اختفى.

ويبقى سؤال طرح على أنسي الحاج: من كان أحسن أديب في لبنان في السنوات الخمس الماضية؟ فأجاب: الجميع؛ وفي العالم العربي؟

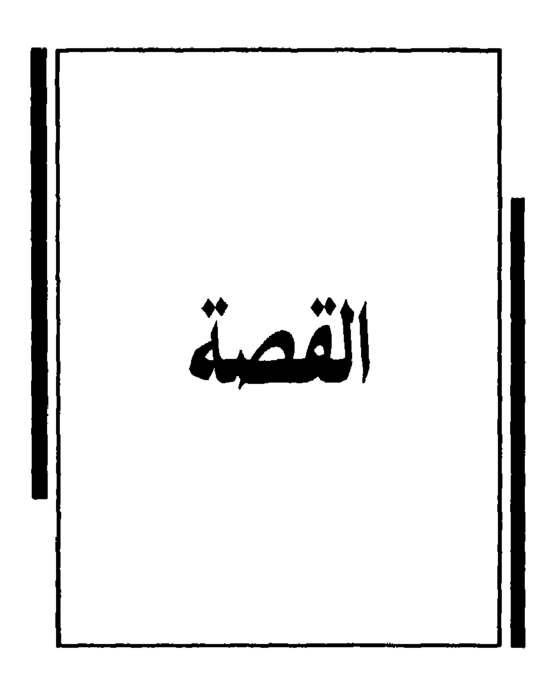
فقال: القوات المسلحة؛ وفي العالم؟ فرد: الذكريات.

ويبقى الجميع، بما فيهم الذكريات، أحسن الأدباء في لبنان.

واليوم لو قتل عشرة أدباء حقيقيين في لبنان (وهذا رقم مبالغ فيه) لما سالت نقطة دم واحدة، ولما تحرك وزير أو مدير أو زميل من كرسيه. رياح البوار أقوى، وجفاف الخماسين أقسى، وسحر المغارة أبقى وأجدى.

وأصبحت أورشليم أكوام آثار، ولم يعد ملكوت الأدب فيها يستحق صك غفران ناصع البياض، فقد كثرت الأجساد السميكة، ولم يعد ممكناً لمياه الوجوه أن تراق أكثر، وتحول الرب إلى دليل سياحي.

ومن آمن به، ومات، فسيحيا!



القصة



١

إجهاض القصّة القصيرة

هل صحيح أن حركة النقد في لبنان، وإلى حد أكبر في الوطن العــربي، مشلولة، قاصرة، عاجــزة عن اللحاق بغزارة النتاج الأدبي الذي يغمر الأسواق عند بدء الموسم الأدبي كل سنة، وبيروت مركز النشر الأول؟

ان السؤال، أصلاً في رأيي، ليس مطروحاً وليس وارداً، بقدر ما هو صيحــة يطلقهــا الأدباء في كل مكان عندما لا يجدون من يعنى بنتــاجهم، ويغمــرهم بسيــل من المقــالات التي تمجد ما أنتجته قرائحهم، أو لا يجدون من يشير إلى ما تلفظه المطابع كل شهر من كتب، فيتهموا النقاد بالتقصير أو بحب التهديم أو بالعجز الفني، وان الناقد هو أصلاً كاتب فاشل.

إن السؤال المطروح فعلاً هو هل هناك نتاج أدبي يستحق أن تلتف حوله حركة نقدية صحيحة؟ إن الأدب الجيد هو الذي يخلق الناقد الجيــد، وإن الفن الأصيــل هو الذي يرغم الناقد على أن يكون

□ «**الساعة والانسان**»، سميرة عزام. المؤسسة الأهلية، بيروت، ١٩٦٣.
□ «**يبقى البحر والسماء**»، نور سلمان. المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٦٣.
□ «**الأرض القديمة**»، يوسف حبشي الأشقر. المطبعة المخلصية، صيدا، ١٩٦٢.
□ «**أعصاب من نار**»، جورج شامي. دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٣.

مسؤولاً، وأن يكون تقييمه صحيحاً، وحكمه عادلاً ومنصفاً.

هل يمكن للناقد أن يحقق مهمته من دون أن يكون هناك عمل فني صحيح؟ ان من الضروري للفنان الأصيل أن يلتقط التجربة ويسيطر عليها ويحولها إلى فكرة، والفكرة إلى تعبير، والتعبير إلى مادة، والمادة إلى شكل. إن التفاعل العاطفي ليس كل شيء بالنسبة للفنان، فعلى الفنان أن يجيد مختلف جوانب صناعته، وأن يستمتع بها، ويعرف قوانينها وأشكالها وتقاليدها كافة، حتى يستطيع أن يروض موضوعه داخل إطاره الفني. فالتمزق والعاطفة الأصيلة يخدمان الفنان الحقيقي، ولكن الفنان لا يخيفه الوحش، إنما هو الذي يروض الوحش.

والفنان مروض للفكرة، يخرجها من ضبابيتها إلى ايجابية الحقيقة، فاللعب الحقيقي في الفن دليل التملك من وسائل التعبير والسيطرة عليها.

فهل من بين أصحاب النتاج الجديد في لبنان من يملك السيطرة الكاملة على وسائل التعبير ومن يجيد صنعة الفن الحقيقية ويلمّ بمختلف جوانبها؟

* * *

ولنبدأ بمجموعة قصص سميرة عزام «الساعة والانسان». فسميرة عزام لم تعد كاتبة ناشئة، والمسافة التي قطعتها بين كتابها الأول «أشياء صغيرة» وبين كتابها الرابع «الساعة والانسان»، استغرقت زهاء عشر سنوات؛ لم يحس بها القارىء مطلقاً، ولم تتقدم بسميرة عزام ولا خطوة واحدة. فهذا الكتاب الصغير المؤلف من ثماني قصص عادية الطول، وست قصص قصيرة جداً جمعتها تحت عنوان «قصيرة... قصيرة»، كان من الأفضل ألا تنشره. كتاب عادي لا جديد في المواضيع المطروحة فيه، فالشخصيات عادية، والوجوه

مألوفة، والأمكنة مطروقة، والظروف أصبحت ظروفاً قديمة في عالم متغير سريع.

وعلى هذا الأساس لم يعد الحديث عنها حديثاً عادياً كباقي الأحاديث عن النساء اللواتي بدأن يتعاطين كتابة القصة لحل أزمة الفراغ، أو لقتل الملل، ضمن أشياء أخرى! وسميرة عزام بحكم طبيعتها ونوعية انتاجها، ليست جزءاً من الفيض النسائي الذي عرفناه في الأدب وأصبح ظاهرة لافتة للنظر في السنوات الأخيرة. سميرة عزام كاتبة محترفة، جدية، ورائدة في مضمار القصة، نشرت كتابها الأول قبل زهاء عشر سنوات من نشر أي نتاج لأية كاتبة نسمع عنها اليوم.

فالمسافة التي قطعتها سميرة بين «أشياء صغيرة»، و«الساعة والانسان» مسافة لا بأس بها، لكنها مسافة لم يشعر بها القارىء مطلقاً. فتحس وأنت تقرأ سميرة عزام أنك تطأ أرضاً مرت عليها أقدام كثيرة قبلك، وتحس أن قصص سميرة عزام هي القصص التي انطبعت في مخيلتك منذ أن تعرفت على عالم القصة، ولم تتغير أو تتبدل منذ ذلك التاريخ.

وصاحبة «الساعة والانسان» كاتبة تملك ناحية التكنيك القصصي الجيد، وتتمتع بموهبة السرد المشوق الذي يهتم بالتفاصيل، ويلتفت إلى الأشياء الصغيرة في القصة التي هي عصبها وروحها. إن لها قدرة رائعة على رسم الظلال الشاحبة في تكوين الشخصيات وتفاعل الأحداث، كما أنها تجيد البناء القصصي السليم.

وسميرة عزام لا تشعرك وأنت تقرأ قصصها بأنها امرأة، فلا هوس نسوياً عندها، ولا لمسات أنثوية، ولا شخصيات أو صور أو مواضيع مستقاة من تجارب أو نظرة أو مشاهدات امرأة. سميرة عزام هي نقيض ما هو سائد عند بعض الكاتبات اليوم من دفق

أنثـوي يكـاد يشـوه المعـالم الفنية لأعمالهن الأدبية، إنما هذا النقيض - أو ردة الفعـل إذا جازت التسمية - لا يخدم التكوين القصصي عندها. إن كون سميرة عزام امرأة مميزة لم تستغل، فهي على عكس ليلى بعلبكي في مجموعتها القصصية «سفينة حنان إلى القمـر»، التي تحس فيهـا ان وجودها كامرأة هو أهم ما عندها، وتعكس هذا الوجود إلى داخل تجاربها الفنية، فتعطيك تمزق المرأة الحقيقي، وتوتر الفنان بكل أبعاده الشعرية. وسميرة عزام تفتقد الرؤى الشعرية والحس الشعري في كل قصصها، وتفتقد الزخم الأنثوي غير مستفيدة منه.

في القصة الأولى «لأنه يحبهم» تكنيك جيد، وحبكة واضحة، ولفتات رائعة، وسرد قصصي متين من خلال تسلسل تداعي أفكار موظف الوكـالة. إنمـا من خلال هذا الاطار كله، تكثر الكاتبة من الوعظ والوطنية، بحيث تقتل كل الرموز التي ترتكز عليها.

وفي «الساعة والانسان»، حيث ما زال التكنيك والتفاصيل واضحين جيـداً، تحس بمـأساوية مفتعلة، تصل إلى قمتها في حادثة موت الرجل الكبير في النهاية.

و«أسباب جديدة» هي في رأيي من أحسن قصص المجموعة، غنية بالتفاصيل الانسانية، ضمن اطار قصصي جيد.

وفي «طير الرخ في شهربان» تشعر أن التداخل في السرد القصصي قد أصبح أسلوباً. وهذه القصة غنية فعلاً بالرمز، وبالتركيز الفني الواضح، بينما قصة «هل كان رمزي» مجرد محاولة في الرمز. أما في «وأما بعد»، فهناك دراسة رائعة موفقة في التفاصيل، كما أن فيها توتر قلق، بالرغم من عادية الموضوع.

* * *

أما نور سلمان فما قدمته في مجموعتها «يبقى البحر والسماء» هو

قصص قصيرة بعيدة كل البعد في سردها وسبكها وصياغتها وأسلوبها عما يتوقعه الناس من القصة القصيرة التقليدية ومفاهيمها المتفق عليها، فنور سلمان كاتبة تعنى بالأسلوب في القصة القصيرة، كما هي كاتبة تعنى بالأسلوب في المقالة.

ونور سلمان تكتب الكلمة من أجل الكلمة نفسها، لا من أجل أن تؤدي معنى أو تتوصل إلى نتيجة، حتى وإن كانت بلا معنى أو من دون نتيجة. الكلمة عندها أداة من أدوات الترف اللفظي أو الزينة اللغوية، المهم فيها أن تأتي جميلة اللفظ، موسيقية المعنى، خفيفة الجرس. فنور سلمان كاتبة كلمة مترفة. والمقارنة مع ليلى بعلبكي لا بد أن ترد من جديد، فليلى بعلبكي تستعمل الكلمة بتململ، وتستعملها بنزق كأداة تعبير وجودي، لا يهمها لفظها أو جرسها أو وقعها، يهمها أن تؤدي مهمة معينة، وأن تخترق كل الأستار والحجب. الكلمة عند ليلى بعلبكي، بعكسها عند نور سلمان، وسيلة وليست غاية بحد ذاتها.

فهل يحق لنا نحن الذين نكتب الشعر الجديد، أو ما اصطلح القراء والنقاد على تسميته بالشعر الحديث، أن نتوقع من كتّاب الرواية والقصة الإلتزام بالأبعاد الكلاسيكية في كتاباتهم، أو أن نحاسبهم على تقصيرهم في التقيد بالنهج التقليدي للرواية والقصة؟

ألح عليَّ هذا السؤال وأنا أطوي الصفحة الأخيرة من «يبقى البحر والسماء»، وقد جاءت قصصها محاولات لتجسيد الفكرة الساذجة ـ إلى حد الطفولة في كثير من الأحيان ـ داخل مبنى القصة، مفتقرة في أكثر قصصها إلى الحادثة التي هي أساس القصة القصيرة. فقصتها الأولى «يا عم» هي عبارة عن فكرة ساذجة تتلخص في حوار بين حبيبة وشيخ بأن الحياة شقاء وألم وانتظار. وفي قصتها الثانية «وردة حمراء» إذا تناسينا باستمرار

أن الأسلوب الطاغي والكلمة المنمقة دائماً هناك، نوع من تداعي الأفكار والحوار الداخلي من دون سرد أو رواية أو حادثة. و«الدخان الأزرق» عبارة عن فكرة جنسية ساذجة وجريئة، تحمل بين طياتها تمييعاً طفولياً غريباً. وفي «فردوس» يقفز الرمز فوق الفكرة. ويصبح الرمز غنياً جداً في القصة الخامسة «ماذا أطلب» من خلال فكرة قلقة، يكاد الأسلوب المنمق يمزقها من كل جانب.

«كلمة يا شاعر»، هي القصة الأولى في المجموعة، تبدأ كحكاية عن قرية، متضمنة شروط أسلوب السرد القصصي، حاملة بين طياتها رمزية رومنسية، واضحة المعالم، غامضة الهدف، لبنانية الصنع، حلوة القراءة. و«رسالتي للبحر»، مشتتة الأفكار، مفتقرة باستمرار إلى أبعاد القصة الحقيقية، مزعجة بالهدف الاجتماعي الاصلاحي الذي يلح من خلال السطور باستمرار. و«الساعة السابعة» تكاد تكون القصة الوحيدة الثانية ذات الفكرة الواضحة، النابضة بالحياة، والحبكة القصصية السليمة. «من التاريخ الشاعر»، القصة التاسعة، تكاد تكون مقالاً سقط سهواً بين القصص. والقصتان الأخيرتان، «وقتها ثمين»، و«شجرة خارج الدرب» لا تحملان إلا بقايا أفكار متداعية، مفككة، ورمزاً ضعيفاً، واضح الغاية.

بعد كل هذا ماذا يبقى من البحر والسماء؟

تبقى نور سلمان تمثل رعيلاً جديداً من المرأة الكاتبة صاحبة الأسلوب الجدي، الواضح الشخصية، المميز المعالم، المنمق، المترف، واللفظي، تشفع له دائماً جديته وأصالته واخلاصه. وأصابع نور سلمان أصابع فنانة تعرف كيف تضع جزئيات تمثال في أحجام صغيرة غير مكتملة.

* * *

ويوسف حبشي الأشقر، صاحب «الأرض القديمة» يكرس من جديد حكاية القرية اللبنانية التقليدية المستنفدة، فالمجموعة مؤلفة من أربع قصص طوال تدور حول الاطار نفسه وفي الجو نفسه. القرية نفسها لا تتغير، والشخصيات لا تتبدل، ومشاكلها لا تحل، فهي الحكاية المحكاة والمعادة والمستنفدة ألف مرة ومرة.

فراحيل وبو جرجي وأنطون وأبو روز هم الوجوه المهزوزة التي يقدمها، وحكاية الاغتراب القديمة المملة، وأسطورة خطيب الضيعة، وجنون بائع الكشة في أفريقيا، وهوس الفران الكهل، هي أهم العلامات الفارقة في قصصه، فيوسف حبشي الأشقر لا يجيد الحديث إلا عن لبنان ـ القرية، الذي انتهى، لبنان المعزول عن كل تيار إنساني يقلق الانسان المعاصر اليوم، أما لبنان ـ المدينة، لبنان الحقيقي، فنحس أنه في واد، والعالم في واد آخر.

وصاحب «الأرض القديمة» كاتب يطيل التحدث في الجزئيات والتفاصيل التي لا تؤثر في سياق القصة القصيرة، بل تضعفها وتتناقض مع أسس بنيانها. وأبعاده أبعاد لا تصل إلى أبعد من فرن الضيعة، أو من تينة الجار، أو نبع الساحة، أو مشمشة ابن العم. ولا بد أن تكون في قصصه عِبر ومواعظ أخلاقية، تصلح لكتب قراءة لتلامذة المدارس الثانوية أكثر مما تصلح لكتاب ينال جائزة(*).

فـ «راحيل» أول قصص المجموعة وأطولها تتحدث عن امرأة غريبة الأطوار، تعيش إلى أقصى العمر، ويبدأ بحكايته معها منذ طفولته حتى شبابه ورجولته ومن ثم موتها. يتحدث المؤلف عن القرية وجوهها وأشخاصها، ابتداء بأمه وأبيه، حتى «أبو روز»، وجيه

(*) فاز هذا الكتاب بنصف جائزة جمعية أصدقاء الكتاب للقصة لعام ١٩٦٣، وفاز كتاب سميرة عزام «الساعة والانسان»، بالنصف الثاني.

الضيعة، والمختار والحلاق والكلاب والأطفال. و «راحيل» شخصية فريدة من نوعها، شكلاً وعملاً. فرزقها أهم شيء في حياتها. والقصة تدور كلها في معركة اختطاف هذا الرزق والحفاظ عليه من قبلها، حيث ترفض أن تبيعه اياه، ويجد بعد موتها أنها وهبته اياه. فراحيل هي مجنونة القرية ونحسها وهمّها.

«خطيب الضيعة»، القصة الثانية في المجموعة، هي أنجح القصص الأربع فنياً، وأكثرها وعياً للفن القصصي الحديث، والحوار الناجح، والتضامن الداخلي. وهي القصة الوحيدة التي تصل بالقارىء إلى ذروة. فـ «فرسان» الإنسان الكسول الخامل الذي يعيش ليومه فقط، وعلى حساب زوجته الخياطة غالباً، يمتهن الخطابة في موسم الانتخابات، يجد نفسه أمام معركة الضمير في النهاية، حيث يواجه بالاختيار بين ولائه للمرشح الذي يؤمن به ويعمل من أجله على أمل أن يعيِّنه بوليساً للبلدية، وبين المرشح الذي يدفع له مالاً كثيراً ثمن الأحداث. ويختار المرشح المنسحب، ويرفض المال الوفير رغم حاجته الماسة اليه. و«بو جرجي» الأب الذي يربي ابنه حتى يكبر، ويعطيه كل ما عنده وكل ما في حياته، ويهاجر ويعود ميسوراً ليطلب من أبيه أن يغير نمط عيشته، فالحياة التي عاشها حتى كهولته، في البيت القديم والشروال وجرن الكبة لم تعد تليق بالابن الثري العائد. ويرفض الأب.

و«أنطون» حكاية رجل آخر يهاجر إلى أفريقيا ولا يغتني، ويعود ليفتح فرنه القديم كما كان قبل السفر، فيجد أن الأحوال تغيرت، وانه لم يعد قادراً كما كان. ويحرق الفرن الجديد حقداً.

ويوسف حبشي الأشقر، يقصر همه في هذه القصص على التحدث عن شخصيات غريبة جداً، ذات نمط واحد تقريباً، فيها الكثير من الوعظ والعبر الأخلاقية. وفي قصصه لغة لبنانية جبلية معتقة، وسرد كثير بلا معنى، وتفاصيل غير مهمة، والحوار عامي في أكثره.

والمؤلف وإن كان يملك أدوات القصص الأساسية، تجد أنه لا يملك توتر الفنان ولا اتساع أفقه، ولا حتى قلقه الخلاق. فأدوات البناء وحدها لا تكفي، فهي تحتاج إلى المادة المجربة، وإلى عمق الكاتب الذي يعيش مشاكل هذا القرن وحاجاته.

* * *

جورج شامي يقف في «أعصاب من نار» فوق هؤلاء القاصّين الثلاثة كفاءة وفناً وفهماً للتكنيك القصصي وابعاده الإنسانية الحقيقية. ولولا شيئان في مجموعته: مقدمة أنسي الحاج التي لا مبرر لها ولا طعم ولا رائحة، وقصة «خطوات على الماء»، لكانت قصصاً كاملة وفي منتهى النجاح.

جورج شامي لا يكتب كالكل. يكتب بعيداً عن الكل، وغريباً عن الكل. وحده الذي يدرك أبعاد القصة الحقيقية، وحده الذي يعتبر أن القصة ليست عملية سرد عادي، إنما عملية خلق فني يخضع للأصول الفنية كافة المتعارف عليها، وبكل ما فيها من تحد ونزق.

عند جورج شامي معين هائل من السخرية والعنف والتحدي. السوداوية والقرف يلازمانه دائماً في رؤيته البعيدة لحقيقة إحساس الفنان الأصيل بعملية الخلق الصعبة، وبالوجوه البشرية التي تعيش معه وتعاني من عقد الحياة كلها. وجورج شامي إنسان معاصر، عرف كيف يكتب عن العالم الحديث المخنوق بالخوف والكراهية، يقذف بانفعالاته في وجه الكل. إنه من القلائل - مع زكريا تامر - الذين يكتبون قصة قصيرة حديثة. فجورج شامي يعاني من ظاهرة خطرة في القصة، هي ما أحب أن أسميه «القرف الساخر»، التي يحمل معها كل الجروح الانسانية السوداء، بدون كراهية، إنما بشفقة قاسية، ليست حقوداً، إنما قدرة، حنونة، واعية لأدق تفاصيل العمل القصصي العارف بتكنيك القصة الحديثة، والمدركة لمقاييس القاعدة الفنية الصحيحة.

فقصتا «دور في المعركة» و«أعصاب من نار»، وهما في رأيي من أنجح وأهم قصص المجموعة، يبلغ فيهما الفن القصصي ذروته، وتبلغ الهاوية الإنسانية عمقها. اللغة فيهما حسية، نافرة، عصبية، قلقة. والبناء القصصي السليم والأبعاد التكنيكية تكاد تكون مكتملة الشكل. فجورج شامي إنسان ساذج، يعكس سذاجته في شخصية المرأة التي تبدو بوضوح في «أعصاب من نار»، ويبدو معها تلهفه عليها، كما تبدو بوضوح آخر في «دور في المعركة»، وتبدو معها عودته إلى طفولته في أنوثتها. فهو يعرف كيف يتلاعب بالصور والظلال والشخصيات، وفوق كل هذا يعرف كيف يصور الحس الحقيقي للإنسان المعاصر.

فصراع الغربة الدائم، يلفه ببراءة غريبة، وبنوع من الحتمية المنكمشة على نفسها. هو صراع طفولي أيضاً، مشحون ساذج، ذو مادة قابلة للتغير المستمر، يجثم فيها كابوس جورج شامي المهيمن على كل شيء. والكابوس عند جورج شامي هو المرأة. المرأة تقف وراء كل اللمسات التي عنده، وعندما يغتصب كل ما في نفسه من حب وسذاجة، إنما يغتصبه بعنف وبقرف وبحدة. ومع هذا يغلف عالمه بباب كبير من رموز حياتية لا منطقية ولا معتدلة. ويرمي بنفسه وبأبطاله في عالم من الخوف ومن الغربة والنفي. فـ «أعصاب من نار» يبلغ فيها حد الجنون!

وفي هذا الكتاب عملية صدام مستمرة بين الرغبة، وبين الواقع. فـ «أعصاب من نار»، و«أوهام الطفولة»، و«رقاص الساعة»، و«سنشرح لك صدرك»، و«معرض أفكار»، و«عبده في الليل الأسود»، كلها تعاني من هذه اللعبة الخطرة، وهذه اللعبة هي الحساسية العجيبة التي تتمتع بها الكلمة عند جورج شامي. فالكلمة هناك لتؤدي غرضاً معيناً، ولتفي بمهمة خاصة. الكلمة تهديد دائم لأبطال قصصه.

وجورج شامي، وحده، من دونهم كلهم، يحق له أن يطرح سؤال البحث عن نقد صحيح، ويجد أن مهمة الناقد هي في السعي المشترك للوصول إلى حكم حقيقي. فهو يعرف كيف يروض الفكرة ويسيطر عليها ويطلقها.



٢

أرض القصة البور

ما زالت القصة القصيرة مجال التجارب الرحب. وما زال كل من عرف كيف يمسك قلماً أو ورقة يظن نفسه مؤهلاً لدخول ملكوت الأدب عن طريق كتابة القصة القصيرة.. إلى أن أصبح عدد كتاب القصة كعدد الملائكة على رأس تلك الإبرة الشهيرة، والناس من حولهم غارقون في نقاش بيزنطي، والأعداء على الباب!

وإذا كانت القصة القصيرة، بالفعل، مجالاً خصباً للتجارب الأدبية الجديدة والشابة، فإنها أيضاً مجال فسيح للعبث. تكاد كل محاولة أدبية أن تبدأ بالقصة. لماذا؟ لجهل المحاولين أصولها وقواعدها، وظناً منهم أنهم عن طريقها يستطيعون الانفلات بعواطفهم وآرائهم

□ «**بيت سيئ السمعة**». نجيب محفوظ. مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٥.
□ «**الخيل والنساء**». عبد السلام العجيلي. دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
□ «**رحماك يا دمشق**». سهيل ادريس. دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
□ «**عالم ليس لنا**». غسان كنفاني. دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٥.
□ «**أحمر من الحمار**». ميشال نقولا. دار مجلة شعر، مطابع سميا، بيروت، ١٩٦٥.
□ «**اكليل شوك حول قدميه**». لور غريب. المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥.
□ «**البلد البعيد الذي أحب**». ديزي الأمير. دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

من دون الحاجة إلى التقيد بالحد الأدنى لهذه القواعد والأصول.

هكذا أيضاً ظن الكثيرون الشعر، عندما بدأت موجة الجديد منه تجتاح الحركة الأدبية في السنوات العشر الأخيرة، فعلق به الكثير من المتطفلين، حتى لم يبق أحد يكتب كلمتين على سطر مع ثلاث نقاط، لم يدع ما يكتبه «شعراً حديثاً». غير أن السنوات الخمس الأخيرة استطاعت أن تغربل أكثره، فلم يبق إلا الجيد الأصيل الذي أغنته هذه التجارب، وأعطته مفهوماً جديداً في الحداثة، وربطته بأهم حركة أدبية في الحقبة الأخيرة. وإذ بالشعر الذي ما يزال يخوض معركة ضارية على أكثر من جبهة، استطاع أن يصمد في مقاومته ضد المرتزقة المتسللين إلى صفوفه، وضد أعدائه القدامى. فسقط بين الشوك من سقط، ونما في أرض خصبة من نما، وضاع على جانب الطريق من ضاع.

على عكس ذلك كانت القصة القصيرة، لم تستفد من التجارب، ولا من كثرة الضاربين في صحرائها، فقد بقيت إلى حد كبير، بالرغم من امكانات التجديد والخلق والتنويع التي تتيحها لكاتبها، أرضاً بوراً وملعباً من ملاعب الحرف، وقد جفت أرضه، وتكاثر الصخر على جوانبه، وأرهقت عروق اللاعبين فوقه. وإذا بأوسع الآفاق، أضيقها للخيال، وأبعدها عن حب المغامرة والجودة والخلق الأصيل، وأقربها إلى الدجل والكذب والادعاء. وإذ بالقصة القصيرة، فن الكاتب العادي، حيث يسلم في اللعبة، كما لا يسلم في أي فن آخر. غير أنها بقيت محك الكاتب الجيد، وحتف الكاتب العادي الفاشل. وإذا كانت القصة لا تتمنع على أحد، إلا أنها لم ترخ عنانها إلا لمن عرف كيف يمتطي صهوتها. ففي القصة القصيرة، كما في باقي الفنون، لا مجال للعادي الوسط.

ومن بين هذا الفيض، كانت أسماء نجوم القصة في العالم العربي، تبرق في زحمة الفوضى، ومعها أسماء أخرى أصغر، تبحث عن

مكان، كبير أو صغير، إلى جانب أصحاب الأوسمة ـ الأصيلة منها والمزيفة.

* * *

«بيت سيىء السمعة»، أول مجموعة قصصية لنجيب محفوظ، الروائي الأول في العالم العربي اليوم، منذ «دنيا الله» (١٩٦٣). ونجيب محفوظ ليست له إلا ثلاث مجموعات قصصية في حين أن له ست عشرة رواية. لذا فهو يدخل حرم القصة ككاهن الرواية الأعظم، عارفاً بأصول اللعبة، مدركاً لأهميتها، واعياً لأبعادها، وغير مستخف ـ وهذا الأهم ـ بحاجاتها ولا بإمكانات رهبان الهيكل الجديد. إنه الأب الأكبر الذي يتصف بذكاء الشبان الجدد، وإن كان لا يجاريهم أو لا يستطيع مجاراتهم في ألاعيبهم كلها.

وقصص نجيب محفوظ القصيرة كرواياته. كلها تتحدث عن نماذج بشرية، مصرية الجو، ومصرية الطابع، ومصرية الحنين. وهذه من مزاياها الكثيرة. فهو يعرف أدق تفاصيل بيئته، وكأنه يعرف كل حي من أحياء القاهرة، وكل قرية من قرى الصعيد. فالرجل الذي أدخل إلى الرواية فن التفاصيل التي كانت أهم ما تفتقده الرواية عند العرب، وأعطاها هذا النفس الطويل المتداعي، استطاع أن يبقي قصصه القصيرة في حدود التكنيك المتعارف عليه. فالثماني عشرة قصة التي تضمها مجموعته هي عبارة عن ثماني عشرة صورة (أو «اسكتشاً») لرواية. فقصصه تكاد تكون بمثابة خطوط عريضة لروايات أراد أن يكتبها، وبقيت في حدود القصة القصيرة.

غير أن أكثر قصص هذه المجموعة، التي حاول نجيب محفوظ أن يكثف جوانبها، بقيت خطوطاً عريضة، تلعب الصورة الخلفية الأساس الأول فيها، ولا يبرز منها إلا بطل واحد، غالباً ما يكون

هو محــور القصــة، وهــو اطارهــا، وهــو جوّها، ومن تبقّى مجرد مساعدين للكاتب على ابراز ما يريد أن يبرزه.

ونجد أن «بطولة» البطل الواحد في أكثر قصص هذه المجموعة إنما هي بطولة عكسية، تسخّر شخصيات وجوانب وحوادث القصة من أجل هذا البطل العكسي. هذا ما نجده في قصة «حلم نصف الليل» مثلاً، حيث يبقى عباس في الخلف، وهو البطل، وتحتكر الصورة الأمامية أم عباس وأزواجها. وكذلك في قصة «قبيل الرحيل»، حيث المرأة المومس هي القضية، أما الرجل وموعد الرحيل فما هما إلا تكبير لشخصية المرأة. وحتى في قصة «بيت سيىء السمعة»، حيث المـرأة، عنـدمـا تهجم على الرجـل، واجهـة القصــة، بشخصها وذكرياتها بعد سنوات طوال، تبقى هي محور القصة كلها، وليس هو إلا أداة لتـوضيـح تفـاصيـل شخصية المرأة. وتأخذ شكلاً تجـريدياً أكثر في قصة «القهوة الخالية»، حيث العجز والسنون والذكريات هي البطل، وحيث الرجل وسيلة من وسائل التعبير عن هذا العجز عن طريق الذكريات.

ونجيب محفوظ يكتب قصصه بقدرة الفنان الكبير المتمرس، العارف بكـل أصــول اللعبة، والمدرك لمزالقها ومخاطرها. لذلك فهو يكتب بسهولة وثقة، محترماً تراث القصة، واعياً لعمقها وعراقتها. ويكتب بأسلوب سهــل مشــوق، أسلوب القــاص الحقيقي الأصيــل. لا تعقيـدات، ولا فذلكـة، ولا بهلوانيات. واللغة سهلة صحيحة، بعيدة عن حشر مفردات عتيقة، ويستعمل المؤلف فيها العامية في حوار رشيق غير مفتعل. ونجيب محفوظ في قصصه القصيرة، على غير ما هو في رواياته الأخيرة، أستاذ يعرف إطار المادة الكلاسيكي، بمـداخله ومخـارجه، إنما من غير أن يضيف إليه أو يغنيه بأية تجربة حديثة، فيها من تحدي الشباب وتجربته كما فيها من عالم اليوم الحديث وتجاربه. وأسلوبه اللاانفعالي المباشر الذي يضفي

عليه صفة صاحب القضية، يخدمه ضمن حدود القصة التي يكتبها، فكأنما هو مجرد راوٍ وليس صاحب القصة أو خالقها.

انما يبقى كبيراً في نماذجه البشرية، وفي تفاصيله الغنية للحياة المصرية، ويبقى أستاذاً للمادة، وقد كثر الأدعياء فيها وتراكم الفاشلون.

* * *

عبد السلام العجيلي فارس من فرسان البادية، أتى المدينة سائحاً، وعاش فيها وعاناها، فأغناها بقدر ما أغنته بتجاربها، وخرج منها أمير من أمراء القصة. عنده نفس الراوي الذي يملك الحديث المشوق الممتع طوال الليل كله؛ وعنده حدس الروائي، الذي يعرف التفاصيل ويترقب الحدث؛ وعنده حسن إلقاء المحدث، الذي يعرف كيف يمتع وكيف يعري وكيف يمسك بتلابيب القارئ المستمع. و«الخيل والنساء»، كتاب العجيلي الثالث عشر، دليل جديد على أن صاحب «قناديل أشبيلية» ـ أحسن ما عنده في رأيي في القصة القصيرة ـ ما زال من أمهر الصناع وأكفأهم في مشغل القصة.

وهو يكتب بعربية البادية الأصلية الواثقة من نفسها، مطلاً بها على عالم أغنته الثقافة، وزادت من متعته رحلاته الكثيرة. والعجيلي يعرف مناطق العالم، وحدود تجاربها، وأبعادها الدقيقة الواضحة. ويعرف كيف يربط بين كل ما رآه وعرفه في تجواله وبين أصوله المحلية العربية.

وهذه المجموعة الجديدة، بقصصها الثماني، تحمل طابع العجيلي الذي عرفناه في أكثر قصصه وكتبه السابقة. فهو ينتقل، بنفس السهولة واليسر، من جو الصحراء في الرقة مثلاً إلى جو باريس وأوروبا، ويشعر القارئ أن المكانين محيطه الطبيعي، وأن ذلك الرحالة قد عرف كيف يكتشف في كل مكان زاره مجالاً طبيعياً له.

القصة الأولى، «الخيل والنساء»، هي أسطورة من أساطير البادية ورمز من رموزها، يكتبها العجيلي بمهارة العارف بخباياها ومعانيها، فهو لا يضيع في التفاصيل غير المهمة، وان كان يسعى اليها عن طريق الأسلوب القاسي المباشر. غير أننا نجد في قصة «لقاء كل مساء» أسلوباً آخر عرفناه أيضاً عند العجيلي، أسلوب الرواية عن طريق الرسائل، حيث تتشابك الأحداث فيها وتتداعى الأفكار حتى ترتد إلى نقطة انطلاقها الأساسية. فالقصة القصيرة عنده هي اطار واضح دائماً، محدد الأبعاد، حامل للفكرة الأساسية، غير مدخل في التفاصيل إلا المهم والوارد فيها بالنسبة للفكرة. فهي عنده عمل هندسي مستوفٍ للشروط والمقاييس. وإذ بفكرة الحب في هذه القصة تمر عبر مختلف الشخصيات والمستويات، لتوضح الرأي الذي أراد البطل أن يقوله لحبيبته منذ البداية.

واذا انتقلنا إلى قصة «ألوان من التعرية» وجدناها في جو القصة الأولى نفسه، وإن كانت عرضاً لشخصيات ارتبطت بموضوع واحد، من دون حادثة واحدة. وإذا قفزنا إلى «حالة مهار» و«ثلاث رسائل أوروبية»، وجدنا أن العجيلي يجيد شيئاً آخر في القصة، وهو مهارة التشويق وفن الوصول إلى الذروة الذي يبدو وكأنه ضاع في خضم التجارب الجديدة المستحدثة في فن القصة. ولعل هاتين القصتين من أظرف ما في الكتاب، وهما تؤكدان طول باع العجيلي في المضمار الذي كان من رواده في الحقبة الأخيرة، من غير لجوء إلى فذلكة أو ادعاء.

* * *

لو لم أتأكد من جديد، بعد أن قرأت هذا الكتاب، انه يحمل اسم سهيل ادريس على غلافه، وأن الناشر دار الآداب، لترددت في أن أصدق أن صاحب هذه المجموعة هو مؤلف «الحي اللاتيني»، ولكن ما الحيلة، واسم الدكتور ادريس أبرز من أن يخفى، يتصدر

هذه المجموعة الفاشلة من القصص.

جو «رحماك يا دمشق» جو وهمي من النضال، ودموع مفتعلة فرحاً وحزناً على قضية وطنية. والنضال قسمان: النضال الشخصي، المحشو بانفعالات سطحية سخيفة، كما هو في القصة الأولى «القلق». والنضال الوطني، كما هو في قصة «الدمع العذب»، وقصة «رحماك يا دمشق»، التي تحمل المجموعة اسمها، ومسرحية «الشهداء». ومنذ أن «اخترع» جان بول سارتر كلمة «القلق»، وتعهد سهيل ادريس ترجمتها، وغيرها من أعمال سارتر السهلة، الى العربية، واخترع قبلها كلمة «الالتزام»، وتعهد أيضاً الدكتور ادريس نفسه نشرها، وهاتان الكلمتان تقحمان اقحاماً على الأدب العربي، وتفتعل من حولهما الضجة، ويثار حولهما الغبار بمناسبة ومن غير مناسبة. وقد أقحم سهيل ادريس كلمة «القلق» بكل ما تحمل من تحدٍ في المعنى على قصة المجموعة الأولى، إذ أطلق عليها هذا الاسم من دون أن يدري العمق الحقيقي لها، والبعد الفلسفي الذي عناه سارتر في الكلمة التي أطلقت تياراً بكامله في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية. وإذ بقصة «القلق» قصة شخص عادي، يحمل أوهام وتمزقات نضال المراهقة، يتعب ويعمل ويطمح، كما يتعب ويعمل ويطمح الكل، مواجهاً العجز نفسه والتقصير نفسه، الذي لا تصل اليه امكاناته. وإذ بتمزقه وطموحه اللذين يقحم فيهما الاستعمار والوطن الكبير وأحلام ملاقاة أخيه في كل عاصمة وقرية اقحاماً لا مبرر له، هما حسرة وحرقة من يريد أن ينجح في الحياة، وقلقه قلق من يطمح أن يزداد راتبه في الجريدة والمدرسة. وإذ بالبطل صورة مشوهة مائعة للطامح الحقيقي، والمناضل البسيط العادي بين ألوف العاملين من بين الناس. وكل ما يفعله البطل عندما تنتابه موجة القلق هو أن يغص بالدمع.

ويبدو أن حمى البكاء تنتاب كل أبطال قصص سهيل ادريس، ففي

قصة «الدمع العذب»، تيمناً بقصة قديمة له اسمها «الدمع المر»، كان سهيل ادريس قد كتبها في شبابه، حيث يبكي البطل فعلاً، وتسيل دموعه عندما يسمع من الراديو نبأ اعلان الجمهورية العربية المتحدة، ويبكي معه المناضلون رفاقه في النادي، وإذ الفرحة الكبرى مناحة للوطنيين الملتفين حول الراديو. وإذْ بردة الفعل الأخرى على هذه المشاعر الجياشة تجاه أهم حدث في تاريخ العرب الحديث هي أن يقبل السادة المحترمون رفاق بطل القصة طرف العلم العربي بعد سماعهم نبأ إعلان الوحدة، كفرقة من الجراميذ في المدرسة الابتدائية. وبهذا يجهض أعظم انفعال لأبناء هذا الجيل بهذه الوقفة السخيفة.

وتستمر حملة البكاء هذه في قصة «رحماك يا دمشق» عندما يسمع البطل من الراديو خبر إعلان انفصال سوريا عن الجمهورية العربية المتحدة، فيشهق بالدمع، ويبقى مبلل الخدين والعينين حتى نهاية القصة. ولا ينسى الكاتب، على طريقة روايته «أصابعنا التي تحترق»، أن يتطرق إلى شاعر معروف وكاتبة معروفة، كانا من أصدقاء الدكتور ادريس، فرحا بحدوث الانفصال، منوهاً بعلاقتهما الشخصية، خارج سياق القصة تماماً. ويبدو أن الكاتب أراد أن يوفر على نفسه عناء كتابة مقال سياسي بمناسبة هذين الحدثين، فكتب هاتين القصتين، مع تفاصيل الأحداث كافة والتعليق عليها بالشكل الذي يتطلبه المقال السياسي، ماراً بالآراء والأشخاص كافة.

وإذا تناسينا فشل القصة كقصة، بمعناها العادي، واطارها التقليدي، وجوها العام، وجدنا أن كل قصص هذا الكتاب، ما عدا المسرحية، تدور حول الكاتب وزوجته كأنهما محور العالم، فهما القلق، وهما الوطنية، وهما الثورة، وهما أعداء الاستعمار، فتجاربهما تجارب هذا الجيل، وحياتهما قدوة اليوم. وما عدا ذلك

فغير موجود وغير وارد، ولعله باطل الأباطيل. وأما عن السرد، وأما عن العادية، وأما عن الملل، وأما عن ألف شيء وشيء، فحدث ولا حرج!

أمـا المسرحية «الشهداء»، فتذكرني بالمسرحيات التي كنا نمثلها ونحن في المدرسة الثانوية، ويؤلفها أستاذ العربية عندنا أو نؤلفها نحن. أمـا وقـد اعتـرف الكـاتب أنها كتبت في الأصل لتمثل في التلفـزيـون اللبنـاني، فقد بطل العجب إلّا في: إلى أي حد كانت المسرحيـة أسوأ مما هي عليه الآن. ولولا أن في المسرحية حواراً، أجـاز اطلاق هذا الاسم عليهـا تجاوزاً، لما ظننا أن كاتبها أديب متمـرس في فن القصة، ولولا معرفتنا بتاريخ شهداء أيار (مايو) سنة ١٩١٤، لضاعت عظمة بطولاتهم في تفاهة هذه المسرحية.

أما القصتان الباقيتان، «العصفور القطني الأصفر»، و«التفاحة» من صفحـات الكتاب الـ ١٣٥، يجب أن لا تضمهما أية مجموعة قصصية. فمن المؤسف أن يصدر سهيل ادريس، بعد حوالي خمس عشرة سنة من المجد الأدبي، هذه المجموعة. ومن المحزن أنه لم يعط أي شيء جديد في السنوات العشر الماضية، من دون أن يدري أن الناس والزمن والفكر و«الكتاب الصغار» كما يحب أن يسميهم، قد تجاوزوه بمراحل، ولن يستطيع أبداً اللحاق بهم. إن «رحماك يا دمشق» نهاية مفجعة، لرائد من رواد القصة الجديدة في الحقبة الأخيرة من أدبنا العربي المعاصر.

* * *

كنت أتمنى لو أن غسـان كنفـاني لم يصـدر هذه المجموعة من القصص، وعنده من الرصيد القصصي ما يشفع له، أو لو أنه غربل هذه المجمـوعة فأبقى من قصص المجموعة ثلثها فقط. فصاحب «موت سرير رقم ١٢» و«رجال في الشمس»، والثانية هي أهم عمل

فني له حتى الآن، كان عليه أن لا يستعجل نشر قصص كانت تحتاج إلى الكثير من إعادة النظر. فبعد «رجال في الشمس»، ألزم غسان كنفاني نفسه بمستوى لم يعد من السهل التراجع أو التخلي عنه.

ويبدو أن قصص هذه المجموعة هي عبارة عن نتف من هنا وهناك، تفتقد الشخصية الواضحة والرابط الفكري الذي عرفناه في «موت سرير رقم ١٢». وقد انتابني شعور وأنا أمام هذه القصص، ان مؤلفها كتبها وهو متعب، ولجأ اليها هرباً من مقال سياسي أو من تعليق صحافي، فالقصة الأولى تكاد تكون عادية إلى درجة فوت فيها الكاتب النقطة الأساسية التي أراد أن يوصل القارىء اليها. إلا أن «الصقر»، القصة الثانية في المجموعة، فيها الشيء الكثير من غسان كنفاني القديم، ربما لأن تاريخها يعود إلى ١٩٦١. إذ ان شخصية البطل مركزة ، وسياق السرد واضح، والصورة غنية بالرموز، وفيها بالاضافة إلى ذلك النفس الخصب الذي طلع به المؤلف أول ما طلع. ولعل أزعج ما في هذه المجموعة التفاوت في مستويات القصص، إلى درجة تجعلنا نتساءل عما إذا كان كاتبها جميعاً هو الشخص نفسه. ولعل هذا التفاوت يعود إلى أنها قد كتبت في مراحل مختلفة من تطور المؤلف ونضجه، فبينما نرى قصة جيدة «كالمنزلق»، نرى قصصاً تكاد لا تبلغ مستوى العادية، كـ «جحش» أو كـ «الشاطىء» مثلاً.

و«عالم ليس لنا» لا يمثل قضية مع أن المؤلف صاحب قضية. كما أنه لا يمثل أي مستوى فني أو تجارب جديدة في القصة، على الرغم من أن المؤلف يملك ناصية الفن القصصي، عارف بأصول اللعبة، مدرك لأبعاد الحرفة كلها. غير أن هذه المزايا كلها لا تجعل من «عالم ليس لنا» أكثر من كتاب عادي لكاتب هو اليوم في طليعة كتاب القصة القصيرة الحقيقية في الوطن العربي.

* * *

ميشال نقولا من أهم ما حدث للقصة في السنوات العشر الأخيرة. و«أحمر من الحمار»، مجموعته الأولى، حدث أدبي يهز هذا الفن من جذوره، ويطرد العفونة من طياته، ويدفع به إلى مستوى رائع من الفن والاداء والحداثة، إلى درجة تشكك في الكثير العادي الذي صدر عندنا في الحقبة الأخيرة من عمر هذا اللون من الأدب.

وميشال نقولا يقرع باب القصة بتواضع وبسخرية تبلغ في بعض الأحيان حد الهزل. ويكاد يكون واثقاً بأنه لن (يشيل الزير من البير). غير أنه كاتب يُقرأ بنهم وبشغف وباهتمام، فهو فنان يحكي لك القصة راغباً في امتاعك. وعلى هذا الأساس، يكتب بالعربية المحكية، أي بلغة عربية قصصية تتخللها التعابير المحلية، اللبنانية والسورية، تعابير هي عربية منتزعة من ألفاظ الناس ومصطلحاتهم. وهو لا يعظ، ولا يعرف كيف يعظ. وهو ليس مناضلاً يريد أن يحدد لك ما هو وطني وما هو غير وطني، وما هو حق وما هو باطل، ولا من هو عميل ومن هو مكرس لقضايا بلده. وهو ليس معلماً أدبياً، يبحث عن الالتزام أو (يبحبش) في متن اللغة أو هوامش الألفاظ. إنه قارىء، كما يريد أن يؤكد لذاته، يعرف كيف يحكي قصة حلوة.

وهنا تكمن أهميته. فقد أدخل إلى القصة العربية مفهوماً هاماً جديداً هو الحداثة بمعناها العصري ومدلولها التقدمي، فحكاياته عن القرية حكايات حديثة، وقصصه عن المدينة قصص من عاش العالم وعرف خباياه. موقفه دائماً موقف القارىء الذكي، المثقف والمطلع، خفيف الدم والروح. فبعد أن تحولت القصة على أيدي كتّاب «كبار» في السنوات الأخيرة إلى منابر للوعظ والنصح والارشاد، أدخل ميشال نقولا عليها شيئاً حيوياً اسمه الذكاء، واسمه الظرف، واسمه الحيوية النادرة. فبينما تجد أن الصقيع يخيم على أسطر أكثر القاصّين، تحس أن وراء كل كلمة عند

صاحب «أحمر من الحمار» عبارة دافئة حلوة، ورموزه رموز حية، وسرده سرد يكاد يقفز قفزاً من فرط حيويته. تجد هذا حتى عندما أخذ أرسين لوبين، ذلك الرمز القديم للص الظريف الذي شغفت به الملايين وتعلق به الناس، ليجعل ساعة منه بطلاً وساعة أخرى ضحية، فاذ به يستغل هذا الرمز، ويسخر من إمكانات البطل بالمعنى المعاكس وفي ظروف مضادة. وهكذا تجده أيضاً حتى عندما ينتقل إلى طرف آخر من الكوميديا البشرية، كما في قصة «أمي» التي هي من أجمل ما كتب في موضوع تناقضات العلاقة البشرية عندما تتحول المهزلة إلى مأساة.

* * *

لور غريب نفس أنثوي جديد، يلفح القصة القصيرة بحرارة قلما تعودتها من كاتبة قصة من قبل. فعندها تنهار أسطورة الأدب النسائي، إذ لم يعد الفن في عرفها يحمل أية هوية جنسية. وهي تطل في هذه المجموعة على قراء العربية لأول مرة، بعد ديوان شعر بالفرنسية كان قد صدر سنة ١٩٦٠. واطلالتها الأولى هذه في بلد أصبح يرزح تحت عبء الكاتبات والأديبات هذه الأيام هي إطلالة تبشر بالكثير.

لماذا؟ في رأيي أن لور غريب اقتحمت سور الأدب النسائي كامرأة ـ كما فعلت من قبلها ليلى بعلبكي ـ تحمل عوامل ونفحات وخلجات المرأة، لتهدم الجدران التي تفصله عن عالم الأدب الذي يحتكره الرجال، لتجعل من هذا وذاك حالة وجد واحدة، فهي تكتب بعواطف امرأة، وأحاسيس امرأة، وأشواق امرأة، وهي تضيع في العبارة، وتضيع معها العبارة في حدود الاطار الفني. وعن طريق اصرارها على وصف عطش المرأة، استطاعت أن تقتحم عالم الرجال الفني، وتجعل الفن فناً فحسب، لا فن امرأة أو فن رجل.

وقصص «اكليل شوك حول قدميه» ليست قصصاً، بالمعنى

المتعارف عليه. ففيها تجاوزات كثيرة لا تغتفر. إنما فيهاء بالرغم من كل التجاوزات الاطارية، حدس من يعرف أن القصة فن يخضع لتجارب كثيرة، ومن يحاول أن يضع اطاراً جديداً له، بحثاً عن مفهوم حديث، يتبع تلك التجارب. فالقصة عندها امتداد وجداني يختلط بهذيان الشعر. فيدخل الشعر في بناء القصة، ويضيع الهيكل الواضح الذي ترتكز عليه الحادثة. لذلك تنفلت قصصها انفلاتاً عبر مشاعر، يحتملها البناء الشعري في القصيدة أكثر مما يحتملها اطار القصة محدد الأبعاد. والقصة عندها هي اتساع لمفهوم القصيدة التي لا تطيق النفس الطويل، فتلتحم في خواطر وجدانية تتكاثف في شبه اطار قصصي.

غير أن لور غريب في أحيان كثيرة تخرج كلياً عن هذه الدوامة لتكون قصصها دخولاً مباشراً سليماً إلى حرم القصة، كما في «وجوه من شمع» حيث يقفز أسلوبها المباشر العنيد قفزاً فوق أفكار وأحداث مركزة، تصل إلى ذروة معينة في النهاية. فالجملة القصيرة المركزة التي تكاد تختنق في السطر هي من معالم شخصية المؤلفة القصصية.

لور غريب امرأة العواطف المسكوبة، تجعل من الجنس هاجساً يقلقها بقدر ما يريحها، في ارتوائها وفي عجزها عن الوصول إلى ما تريد. فالاشياء الحسية هي عناصر القلق التي تشكل عندها الحادثة التي تُفتعل فيها ظلال القصة وأجواؤها وشخصياتها، وشخصيات «اكليل شوك حول قدميه» من أبطال أو أشباه أبطال هي دائماً شخصيات داخلية، لا تُخرج إلى السطح إلا القليل مما عندها. وفي المؤلفة إصرار، ونزق، وتلاعب بالمونولوغ النفسي الداخلي، وإعادة إلى الشعر اعتباره في عالم القصة.

* * *

هذا الكتاب هو باكورة انتاج القاصّة العراقية ديزي الأمير. وهو يحمل اسماً لا علاقة له بأية قصة من قصص المجموعة، إلا في الرمز الذي تحمله القصة الأولى «المرحلة الرابعة»، وفي تقديم سميرة عزام للكتاب.

قصص المجموعة الثلاث عشرة تحمل نفساً جديداً، ونظيفاً، بعيداً عن ادعاء الكثير من النساء اللواتي امتهنّ الكتابة، واحترفن فلش عواطفهن على حساب ذوق القارىء وعواطف الانسان الحقيقية أحياناً، وتجعل المؤلفة تحتل ببساطة ركناً صغيراً في دنيا القصة.

وإن كانت ديزي الأمير تدخل دنيا القصة بتواضع وبساطة، فإنها تدخلها أيضاً بتردد كبير. ولعل هذا التردد هو أول ما يعطي طابع العادية لمجموعتها، ومسحة المألوف المكرر لمعظم قصصها، فعالم قصصها عالم خاص، هو لها وحدها لا تشارك به أحداً، لا عن طريق التجربة، ولا عن طريق الحادثة. فهي تنطوي على ذاتية خجولة، تكاد تبدو مترددة وهي تسرد حوادثها، كما في القصة الثانية «دفء». فالبطلة تمشي بتردد عبر الأسطر، خائفة من كونها امرأة، ومن أن بطل القصة، مديرها، يريد منها ما يريده أي رجل من أية امرأة.

ونرى في قصة «المرحلة الرابعة» أكواماً عادية لحوادث بسيطة صغيرة، لا تحمل أكثر من لقاء الخواطر، مفلوشة على السرير كمحتويات خزانتها. ونرى أيضاً في قصة «السجادة الصغيرة»، التراكم عينه للأشياء الصغيرة، التي لا تندمج في شيء أكبر، يخلق منها حادثة أو تجربة، أو يصنع قصة أو عملاً فنياً ذا قيمة جديدة. فقصص ديزي الأمير تفتقر أساساً إلى رؤية فنية واضحة الأبعاد ومحددة العمق.

هذه العادية في الحادثة عند المؤلفة نجدها أيضاً في الصناعة، وفي الأسلوب، وفي اللغة. فهي في صراعها لاحتلال مكان أصيل في عالم

القصة، يجب أن تجد مكاناً أولاً في عالم الأسلوب المتميز أو الفكرة الجديدة أو اللغة الخلاقة. ولكن لا جديد. ولعل مردّ ذلك كله إلى الحذر وأزمة التردد التي تعانيها، فهي تخاف أن تطأ بقدميها المكان الخطأ في الزمان الخطأ. ولعل عدم إقدامها على المغامرة الفنية هو الذي لجم الكثير من امكاناتها.

غير أن هذا يجب ألا يمنع صاحبة «البلد البعيد الذي أحب» من أن تتخطى إطار العادية الذي رسمته لنفسها لتنطلق في نتاج مقبل إلى آفاق أوسع من الخلق والتجربة.

* * *

وهكذا تبقى في أرض القصة البور بذور كثيرة تنمو ورداً إذا سقطت على أرض خصبة، أما إذا دفعت الرياح تلك البذور إلى صخور الطريق الوعرة فستخنقها الأعشاب الطفيلية. وعند كل موسم، والأمطار كثيرة، لا يبقى من الخصب إلا أزهار الشر، المتفتحة الواعية، تتحدى بجديدها وعنفوانها عيون المارة، وتجرح حياء وأعصاب عابري السبيل ومتسولي الطرقات. وهنيئاً لمن له مرقد قصة في جوار أشواك الزهور الشريرة.



٣

حوار الغد القلق

يقول ت. س. اليوت إن على الناقد، حتى يبرر وجوده، أن يعمل، ويسعى لضبط نفسه من أية أهواء شخصية كثيراً ما نتعرض لها كلنا، وأن يحل خلافاته مع أكبر عدد من زملائه حتى يصلوا في البحث المشترك إلى الحكم العادل الصحيح.

هل مهمة الناقد إذاً هي البحث عن حكم منصف في أي عمل أدبي؟

بالنسبة لي الجواب: لا! ونفيي لذلك، لا لأنني أختلف في أن مهمة الناقد الأساسية هي الوصول إلى حكم عادل، بقدر ما هو الوصول إلى تجاوب معين مع العمل الأدبي، يستطيع أن يخرج منه الناقد بحس ما، يلمسه ويعيشه ويكوّنه. وهذا الحس هو الذي يصنع العمل الأدبي ويسهل بل يحقق مهمة الناقد.

و«لن نموت غداً» رواية ليلى عسيران من الأعمال الأدبية القليلة التي تتطلب من الناقد حساً ما، أكثر مما تتطلب حكماً عادلاً منصفاً، فمهمة الناقد أصعب في هذا المجال، فعليه هنا أن يرى «خلال» الرواية لا «حول» الرواية.

□ «**لن نموت غداً**»: ليلى عسيران، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٢.
□ «**الحوار الأخرس**»: ليلى عسيران، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٣.

والرؤيـا من خلال «لن نموت غداً» هي رؤيا شعرية، بالرغم من احتقار الشاعر الضمني للقصة على اعتبار أنها واحدة من أعمال الأدب الأكثر استسقاء لعواطف القارىء والناقد.

وهـذه الرؤيا الشعرية في «لن نموت غداً» ما هي «رؤيا» بالمعنى الفني الميتافيزيقي الغامض ولا «شعرية» بالمعنى الذي تعوّد كثير من الكتـاب والروائيـين طرحـه في النتاج الأدبي الذي صدر في الأعـوام الخمسة الماضية. إنما رؤيا، و«رؤيا شعرية» في المعنى المحدد الواضح البسيط لعمل روائي فني، فيه حياة، وفيه روح، وفيه أهداف واضحة، وفيه شخصيات حية، وفيه قيم انسانية، هي متممة لكل عمل فني عظيم.

هذه القيم، وهـذه اللمسـات، وهذه الانسانية، وهذه التساؤلات بمختلف أبعادها، هي «الرؤيا الشعرية» في «لن نموت غداً».

إن المبادىء والنظم الأدبية قد تناسب أشكالاً أخرى من الفن. أما الرواية، فحكمنا الأخير عليها هو مدى حبنا لها. وهذا هو حكمنا نفسـه على أصـدقـائنـا، أو أي شيء آخـر لا نستطيع تحديده. والرواية ـ في حكمنا عليها ـ هي شيء محدد!

فالعاطفة ـ التي ما هي إلا مقياس سيىء بحد ذاتها ـ هي التي تقبع في ذهن أي ناقد أو قارىء وهو يطالع رواية ما، فيصرخ: «آه، رائعة! لقد أعجبتني» أو يزم شفتيه، ويقول: «سخيفة»، ويلقيها من أقرب نافذة قبل أن يكون قد وصل إلى الصفحة العشرين.

العاطفة هي التي تتكلم أولاً وبأعلى صوت! كما أنه لا يستطيع أي ناقد أن يعد بأن يكبت تلك القفزة العاطفية أمام أي مجهود فني.

فالروايـة أمام امتحان عسير دائم هو مدى حرص القارىء على التمسك بها، من أول سطر حتى آخر سطر فيها، وقبل ذلك، مدى قدرة الرواية نفسها على ربط القارىء بخيوطها المتعددة، ووضعه في

جو روائي مناسب، محكم الاغلاق، لا يستطيع القارىء المهتم ـ والناقد حتماً ـ إلا أن يتنفس من خلاله تنفساً طبيعياً سليماً. وأن تنقل أية رواية مناخها إلى عقل وفكر القارىء، لهو جهد أصيل وعمل فني رائع.

في العمل الشعري يستطيع الشاعر أن «يستخف» ـ إذا صحت الكلمة ـ بالقارىء، ولا يمسكه بالخيط من السطر الأول. بل كثيراً ما يتعمد الشعراء ذلك، إنما يبقى للقارىء مجال واسع للاختيار. فإن لم تكن القصيدة الأولى، فلتكن القصيدة العاشرة، أو القصيدة الأخيرة، أو بضعة أبيات وصور ومقاطع هنا وهناك. ويرتوي القارىء من عمل شعري معين. أما في الرواية، فكل شيء، وإلا فلا!

وإذا عدنا إلى «لن نموت غداً» كرواية، لن نستطيع أن نتجاهل كونها جزءاً من تراث أدبي نسائي معين، ولا نستطيع ـ ولو حاولنا ـ أن ننسى أن كاتبتها امرأة. فجزء من مهمة الناقد ـ كما يقول اليوت أيضاً ـ هو أن يساهم في حفظ التراث، عندما يكون هناك تراث جيد جدير بالحفظ، فهل في الأدب النسائي الحديث تراث جيد ليحفظ؟

لن أحاول أن أجيب على هذا، قبل أن أؤكد، أن هناك مهمة أخرى للناقد هي أن يرى الأدب بتأن، وأن يراه كله. ورؤية هذا الأدب لا علاقة لها بالزمان، بل برؤيته كعمل فني يرتبط بما وراء الزمان. وإن كان الناقد لا يستطيع أن يقوم بالمهمة الأولى ـ أي حفظ التراث، إنما يحاول ـ بل يحب ـ دائماً أن تتعدى رؤيته للأدب نطاق الزمان.

وكون «لن نموت غداً» جزءاً من تراث أدبي يتعلق بمصطلح اسمه «الأدب النسائي» أصبح شائعاً في الأدب العربي الحديث، يجب أن يحكم على مؤلفته من خلاله، ويقيم، فهو أيضاً جزء من تراث

أوسع هو حركة الأدب ـ والرواية بالذات ـ العربية المعاصرة.

وهذا التقسيم بين أدب نسائي، لمجرد كون كاتبته امرأة، وبين باقي أنواع الأدب، خطأ ينال من حركة الأدب العربي الحديث، انما كون هذا الخطأ ظاهرة، لا يجوز تجاهلها. فـ «لن نموت غداً» على صعيد الأدب النسائي، وأكثر الأدب النسائي، أدب روائي، حقق تقدماً كبيراً.

إن هذا التقدم الذي حققته ليلى عسيران في «لن نموت غداً» يتجاوز أبعاداً معينة في الأدب النسائي ما تعودناها من قبل. بل تعودنا السابقة الخطرة في أن كل ما تكتبه المرأة من أدب هو تنفيس عن كبت اجتماعي، آني أو عاطفي أو حتى مادي. وهذا الكبت كان يصنع تلك «السوابق الأدبية» التي كان أكثرها على شكل «رواية».

في «لن نموت غداً» نحس بعد تشويه طويل للأدب الذي تكتبه المرأة، ان ما تكتبه يمكن أن يكون «صحياً»، وأن يكون انسانياً، وأن يكون ثورياً، وأن يكون نسوياً في الوقت نفسه من دون أن يلحقه تشويه نفسية المرأة العربية المعقدة المكبوتة الحاقدة. وهذا الاحساس «بالمناخ الصحي» في رواية ليلى عسيران هو جديد في الرواية العربية.

لقد اعتاد القارىء، إذا أقبل على رواية لامرأة، من ضمن ظاهرة هذا الأدب النسائي، أن يتوقع صفحات كثيرة من الوصف لمواقف جنسية لامرأة شرقية مكبوتة، تقابل رجلاً للمرة الأولى، فتمنحه ما ملكت يداها، أو ما تستطيع أن تصل اليه يداه، تتمرغ على أعتابه، وتقبل قدميه، وتذل نفسها لرجولته، تثور على أبيها، تحتقر بيتها وتحتقر أمها وتهين كل قيمها. على نمط مشابه لهذا، تعود القارىء من جحافل الكتب النسائية التي تزحف اليه في كل موسم. فان سخر أو اشمأن، سمع أصوات نقاد يصيحون بوجهه: هذا

أدب مقدرة، أدب متحرر، بل انه قمة الأدب. ويسكت!

وفجأة نجد في «لن نموت غداً»، خروجاً على كل ذلك. خروجاً على الذي تعوده القارىء في الأدب النسائي من كشف مبتذل وتصنع وافتعال لأزمة المرأة ولأزمة المجتمع ولمبدأ الثورة والتحرر. نجد أنها رواية تدور في جو «نظيف» وفي جو واقعي وانساني وحياتي.

المرأة في «لن نموت غداً» انسانة تموج بالاحساس والانفعال والانسانية، إنما هي في الوقت نفسه إنسانة تثور، وتنفعل وتحب، وتبكي، وتنهار، وتنتصر، وتتألم. تحمل دائماً في جوانحها انتصارات الحياة الشريفة ونكساتها بلا ذل ولا ابتذال. إنها دائماً المرأة الإنسانة، المرأة الحقيقية.

فرواية ليلى عسيران تروي حكاية فتاة اسمها عائشة تعيش في وسط أرستقراطي في قصر بين أم وأب وأخ، ينعمون بوفر مادي، وتتمتع بحب أب كبير وأم رؤوم وأخ متفهم. ولها صديقة متزوجة اسمها ناديا وزوجها صلاح، وهما من أقرب الناس اليها. ملت عائشة الشبان الكثيرين الذين مروا بحياتها من دون أن ينتبهوا إلى أكثر من شكلها أو جسدها، ونسوها، نسوا نفسها وشعورها وإحساسها. وتتعرف على نبيه، صديق أخيها، فيبدو كأنه يختلف عن الكثير من الشبان، حتى تكتشف فيما بعد أنه في الواقع كغيره!

ونجد أن عائشة تصاب بخيبة أمل كبيرة من جراء علاقتها بنبيه. في الوقت نفسه نجد أن ناديا، هذه الانسانة الرقيقة الحساسة قد فقدت حبها لزوجها صلاح، فهو يهملها، ولا يقدر كونها إنسانة تهمها تفاصيل الأشياء الصغيرة، ويحب كمال أخو عائشة ناديا. ويبقى حباً حياً صامتاً يحاولان فيه أن يصونا صلاح، ويصونا حياتهما الزوجية. وكمال يتألم ويحب بتضحية كبيرة.

وفجأة يموت الأب، وتحس عائشة أنها فقدت شيئاً هاماً وأصيلاً،

وأنها بموته قد انتقلت من مرحلة إلى مرحلة، أو تركت وراءها كياناً هي اليوم أكبر منه وأعمق. وتقرر السفر إلى القاهرة لتزور عائلة صديقة هناك، وتقضي بعض الوقت في ربوع مصر.

وهناك تتعرف عائشة إلى أشخاص جدد وإلى وسط جديد، وحياة جديدة، تختلف عن حياتها وعن الأشخاص الذين عرفتهم في لبنان. تلتقي بجيل له هدف، وله جو، وله تراث، يسعى، ويشقى، ويتعب من أجل أن يخلق قيماً جمالية أو انتاجية معينة. هناك في القاهرة وجدت عائشة نفسها وحقيقتها وجوهرها.

وتتعرف عائشة إلى وسط صحافي فني في القاهرة، وتلتقي عدداً من الصحافيين والفنانين وتتردد إلى دار النهضة، وتعيش في أجوائهم العتيقة الأصيلة، وفي عملية الخلق الفني يومياً، فتشعر بحب جارف لكل منهم وبانتماء أصيل لهم، إنما هي في الوقت نفسه تحس أنها لا تستحق هذا الحب لأنها لا تملك إلا نفسها، وليس لها هناك أي انتاج، أي عمل خلاق يشفع لها، فتبدأ في الكتابة في مجلة دار النهضة، وتبدأ بالانتاج إلى أن تحس بأنها تريد أن تكتب رواية، وتصمم على تحقيق رغبتها لتصبح في مستوى هؤلاء الذين تحبهم.

وتحب عائشة أحمد، وهو فنان أصيل، يمنحها من حياته وحنانه، وتمنحه من وجودها. ويأتي موعد السفر، ولم يكن هناك بد من وداع، وتبكي وتحس أنها ستترك عمرها، وهو اكتشافها الوحيد، وتأبى أن تترك أحمد، إلا بعد أن يؤكد لها، وتقتنع هي، اننا لن نموت غداً، لا هي، ولا أحمد، ولا القاهرة، ولا الدنيا.

وانطلق ذهنها في أرجاء ذكرياتها، يحبك تفاصيل.. قصة! وتبدأ عائشة في الحياة من جديد..

من خلال هذه الخطوط العريضة المشوهة، يستطيع الناقد أن يرى

مدى تخطي ليلى عسيران عقد الأدب النسائي التقليدي. عائشة، بطلة القصة، بل هي القصة، شخصية رائعة، محددة ومدروسة، ومرسومة بوضوح مذهل. والجو جو نفسي يريح القارىء ويجعل من السهل متابعته. من هنا تستمد الرواية قيمتها الانسانية لأن هذه القيمة الانسانية هي مقياس آخر لأية رواية، ويجب ألا ينسى.

في الوقت نفسه إذا وضع الناقد «لن نموت غداً» كجزء من تراث روائي عربي حديث، يجد أن الخيط الرفيع الذي يفصل بين الأدب الذي تكتبه المرأة وبين الأدب الذي يكتبه الرجل، هو خيط وهمي يجب أن يقطع. فإن كانت الدعاية قد جعلت من «شطحات» أقلام نسائية «مواهب» خارقة، أتت بما لم يسبقها إليه الأولون، فتلك ليست شهادة في جودة أدبها، ولا في امكانيات فنها.

ليلى عسيران تخطت هذا. فعلى صعيد الأدب العام، وضمن الضجيج الذي يفتعل أمام أي حدث أدبي نسائي، «لن نموت غداً» يجب أن تقف أمام الروايات المعاصرة وقفة مشرفة، وتدخل بتواضع، لا يصحبه كورس من المصفقين لقيم أدبية مشوهة، من أجل الموقف الخطأ والمبدأ الخطأ والغاية الخطأ! هذا الكتاب يستطيع أن يقف على قدميه وحده، وبموهبة أصيلة وبثقافة منفتحة مستمرة، وبحساسية وجو، هو نادر في تيار أصبح الافتعال من مزاياه، وفي حياة أصبح حس التعقيد ثمناً باهظاً يدفعه الناس!

التاريخ، كتاريخ، وكعلم، يتطور. أما الفن، كفن، كموهبة، كإحساس وكتراث فيبقى كما هو، معيناً لا ينضب! والفنان الأصيل هو الذي يستطيع أن يجمع بين حيوية التاريخ واستمرار الفن.

«لن نموت غداً» تحدد نفسها كرواية عربية لها جوها وشخصياتها وحدودها، تعبر عن نفسها بأصالة، وتفرض تعبيرها الإنساني العربي خارج الحدود الجغرافية. ويبقى النفس الروائي لدى ليلى

عسيران نفساً متوتراً، حساساً، قلقاً، يربط الشخصيات كافة ربطاً محكماً، فلا يستطيع الناقد إلا أن يعود إلى أسوأ المقاييس، وهو العاطفة، ولا يلقيه من النافذة.

* * *

بين النتاج الفني الأول وبين النتاج الثاني، مسافة لا بد أن يقطعها الكاتب، عبر الفترة الزمنية التي يجتازها، وعبر مرحلة النضج الفني التي يكتسبها من تجربة العمل الأول.

ان هذه المسافة تمثل الفترة الحرجة في نمو الكاتب، وفي تملكه لمختلف أدوات البناء الفني عنده. كما تمثل استمرار القدرة على العطاء المتجدد.

و«الحوار الأخرس»، رواية ليلى عسيران الثانية، تمثل اجتياز هذه المسافة بنجاح عند المؤلفة. فبين «لن نموت غداً» و«الحوار الأخرس»، مرحلة من التفوق الفني، والنمو القصصي، دعمت الموهبة القصصية ـ الروائية عند الكاتبة، والتي تجلت بوضوح في روايتها الأولى.

إن هذه الفترة الحرجة، ما هي إلا الصخرة التي يصطدم بها كثير من المواهب. فثمة عدد كبير من الكتاب يتألقون في العمل الأدبي الأول، فيعيشون على أمجاده طويلاً، حتى يأتي نتاجهم الثاني مخيباً للآمال، وبعيداً عن توقع الناس. ولكن بعضهم يعود ويقفز من جديد في أعماله الأدبية التي تتبع ذلك.

وقد استطاعت ليلى عسيران في «الحوار الأخرس» أن تجتاز هذا الامتحان، وتقدم رواية جديدة كلياً باطارها ومضمونها وأبعادها الفنية، وحتى في أسلوبها، عن روايتها الأولى. إن «الحوار الأخرس» رواية تثير قضية اجتماعية سياسية تتعلق بلبنان في الفترة التي سبقت حوادث سنة ١٩٥٨، وتقدم لأول مرة رواية لبنانية حديثة

بالمعنى المباشر، أي أنها تعالج مشكلة محلية، كانت قضية في تلك الفترة من الزمن.

والرواية اللبنانية الحديثة، هي التي تبني اطارها وأجواءها وشخصياتها من قوالب حية نعرفها ونحس بها ونشير اليها، فالرواية اللبنانية لم تعد حكاية القرية التي تعاد ألف مرة في اليوم، ولا أسطورة المهاجر التي تتكرر بمناسبة وبغير مناسبة، ولا أغنية تطلق سفيرة إلى النجوم!

إن الرواية اللبنانية الحديثة اليوم هي رواية المدينة بكل ما في المدن من شر وتمزق ووحدة وخوف وتعقيد.. هي حوار الناس الذين يعيشون في المدن. لقد ماتت حكاية القرية وانتهت سيرة الأرض في النصف الثاني من القرن العشرين. لقد بدأت حكاية بيروت.

والمدينة هي مسرح مأساة العصر الحديث. وليلى عسيران تقدم لنا مأساة حياة المدينة اللبنانية بأبعادها المرضية كلها، وبأجوائها الاجتماعية السياسية. إنها حكاية قضية.. قضية رجل يعيش في ذكرى شبح أبيه، ظنه الناس خائناً في ظرف من الظروف السياسية، فيكرس حياته ليزيل هذه التهمة من أذهان المواطنين. ويكون عبداً لارادته التي تجرده من كل شيء حتى انسانيته ليصل إلى الهدف الذي يطمح اليه، وهو أن يصل إلى الحكم، ويبرهن للدنيا أنه يحب وطنه كأبيه، وأن ارادته وحدها قد أوصلته إلى هذا المنصب.

وهي قضية امرأة تجد في هذا الرجل انسانيتها، وترى من خلاله وطنها، وتتعرف على لبنانيتها للمرة الأولى، وتغذي طموحها عبره، حتى تدفعه إلى المنصب الكبير. وقضية المرأة هي قضية اكتشاف وجود انساني حساس في جو مليء بالتوتر والبحث المستمر عن الذات. ويصل الرجل إلى منصبه، وتفشل المرأة في أن تحيل حوارها

معه إلى حوار ناطق، فيبقى أخرس. وتجد أن لا بد من أن تجد حريتها في الانفصال عنه، وتعرف أن حريتها هي عناقها لوجودها، وأنها بإرادتها وحدها استطاعت أن تقول «وداعاً»، وتمتلك حريتها!

ليلى عسيران امرأة حساسة جداً، ولذلك فهي تجيد التقاط الجوانب الصغيرة من نفسيات أشخاص روايتها، كما تجيد رسم الظلال الباهتة لعدد كبير من الحوادث القصصية. فهي فنانة تجيد خلط الألوان لتخرج منها لوناً جديداً هو غريب عن مفهوم اللون العادي للرواية. وهذه المقدرة الحسية على تلمس هذه الشؤون الصغيرة المهمة في العمل القصصي هي مقدرة فنية ذكية على تلمس عمق الاحساس والنضج الفني.

وليلى عسيران تجيد اللعبة القصصية على أصولها، فالبناء الروائي عندها بناء سليم ذو مواد صالحة للتشييد، فعمارتها الروائية عمارة شاهقة تتسلق طوابقها تسلقاً مريحاً مستغرقاً بكل تفاصيل الدرج الطويل الذي يقودك إلى القمة. فالرواية التي تدور حول شخصيتين رئيسيتين، رجل وامرأة، تروي كل منهما دورها على حدة في فصول متتابعة الأحداث، وبشكل متمم للآخر، تغوص إلى أعماق انسانية فيها من القلق الأصيل والسعي المستمر المثمر وراء معنى للحياة في هذا الصراع السياسي الاجتماعي للمجتمع اللبناني الذي تصوره الكاتبة.

فصاحبة «الحوار الأخرس»، تحاول أن تعطي أبعاداً حقيقية للاطار القصصي الذي تدور حوله روايتها، فهي تدرك سر التوتر الذي يشحن إحساسها وهي تغوص كامرأة إلى داخل هيكل الرجل، فتنتقل إلى السطح شخصية روائية، واضحة المعالم، محددة الأهداف. غير أن أهم ما في رواية ليلى عسيران هو قدرتها الفائقة على التعبير عن مجتمع مفكك الدعائم، يبحث باستمرار عن شخصيته. وهو تعبير يكشف الكثير من الأقنعة المزيفة التي

يتوارى وراءها المجتمع اللبناني، ويمزق الأستار السوداء التي يلتف بها.

و«الحوار الأخرس» هي حوار داخلي بين انسانين استطاعت ليلى عسيران أن تحافظ فيهما على الرؤيا الشعرية المستمرة التي أعطت بطل روايتها نوعاً من الصوفية الرومنسية المغلفة بتساؤل ضبابي مرتعش. وهي بالرغم من أسلوبها الروائي السهل والسلس والمباشر، لديها القدرة أن تشدك باستمرار إلى حوادث الرواية، وتدخلك بسرعة مذهلة إلى أجوائها.. وهي أيضاً بحكم ثقافتها الروائية الواسعة، واهتمامها المستمر بالنتاج العالمي الجديد، متفتحة باستمرار على التغيرات الفنية، مدركة حقيقة إمكاناتها.

وليلى عسيران كاتبة هادفة، لروايتها قضية تريد أن تحققها، وتسعى من أجلها، وتصل إليها من دون أن تقود القارىء عبر متاهات من الكلام الذي لا يعني شيئاً. إنها تدرك أن التكنيك الروائي السليم والفكرة الواضحة والأسلوب القصصي اللامعقد، هي من ممتلكاتها، تستعملها بعناية وفهم وذكاء. وليلى عسيران استطاعت بنجاح في «الحوار الأخرس» أن تهدم هذا الجدار الحاضر بين ما هو أدب نسائي وأدب فقط.



٤

كابوس الصحو الكبير

ينتاب القارىء شعور غريب عندما ينتهي من قراءة «رجال في الشمس»، رواية غسان كنفاني الجديدة، شعور مجبول بشيء من القشعريرة والرهبة. ويجمد. وتمر لحظات طويلة من الاحاسيس المتشابكة المتطاحنة في نفسه قبل ان يستعيد وقفته الطبيعية، ويطلق زفيراً هائلاً دلالة على انه استراح. لقد مر الكابوس!

أيّ كابوس كانت «رجال في الشمس»؟ ان أية محاولة للاجابة عن هذا السؤال ستختلف باختلاف القارىء والناقد. واذا استعملنا لفظة «كابوس» في بدء حديثنا عن رواية غسان كنوع من الانفعال الفوري، ذلك لأن الرواية تخلف شعوراً هو شعور العبء الذي يتركه مصير ابطالها في اذهاننا كما انه شعور بالمسؤولية عن نوعية هذا المصير وارتباطه ارتباطاً فعلياً بمصير كل منا، مهما بعدت المسافات، ومهما تنصلنا من المسؤولية. مسؤولية هؤلاء الرجال في الشمس هي مسؤولية كل عربي.

ولكن «الكابوس» الذي مر بنا هو كابوس الحقيقة المرة، المجردة، عندما نراها ونحس بها في لحظة خاطفة من لحظات وجودنا،

☐ «رجال في الشمس»: غسان كنفاني، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٣.

ونتناساها في البقية الباقية من سنوات عمرنا، اذا لم تبلغ أعماق أعماقنا. انها «الرجة» التي تعيد ما فينا الى وعينا الحقيقي المجرد، وتمزق قناعاً آخر من أقنعة الزيف والرياء. انها عملية صحو كبيرة!

ولماذا الصحو؟أمن قبيل المصادفة ان نكون نحن بحاراً ومتاهات وجبالاً ومضاجعة وموتاً وابطالاً خياليين - على حد قول جبرا ابراهيم جبرا - نعبر عالماً من الكوابيس؟ أو ليس من قبيل الصدف - والكلام ما زال لجبرا - أن يتبلور أسلوب توتر التجربة وزخم الحس والعنف والمأساة مع وقوع مأساتنا الرهيبة في فلسطين. فكما فتحت النكبة أعين العرب كلهم على أشياء كثيرة، فانها هيأت كذلك في قلوب الشباب أرضاً لإخلاص جديد في القول والتصميم على الكلام المباشر الخضل بالتجربة الحارة المعقدة.

من خلال هذه التجربة المصيرية الحارة المعقدة، بتنا نسعى في أي عمل أدبي، وخاصة في الرواية والشعر - للحركة والمفاجأة وتقويض قلاع الوهم فوق الرؤوس، ولم يعد اللفظ الرقيق هدفاً للخلق، بل اللفظ المشحون المضطرب برموزه. من هنا تبدأ تظهر ملامح «رجال في الشمس».

من جديد، هل عبرنا الكابوس؟ رجال غسان كنفاني وهم يموتون في الشمس كابوس لا يعبر، بل يتناقله المرء باحساسه كل صباح، حتى يصبح جزءاً من عملية آلية تتحجر في ضمير الزمن، انما هو كابوس يهيىء القلوب ويفتح العيون على هذه التجربة الحارة المعقدة، وعلى مأساتنا بكل مرارتها. إنه كابوس نريده أن لا يزول. واذا كان النقاد العرب قد اتفقوا على أنه لم تكتب قصة عربية حتى الآن، في مستوى نكبتنا بفلسطين، فهم اليوم أمام محاولة تكاد في توتر تجربتها وزخم الحس والعنف والمأساة فيها، أن تصل الى مستوى النكبة!

نحن نحاول أن نحدد معالم رواية غسان كنفاني من بين مئات

الروايات والكتب التي تصدر كل سنة، فتقام لها الزينات، وتقرع طبول التمجيد الاجوف، وتقيّم على أساس أقل ما يقال فيه بأنه غير موضوعي، ولا يتفق وبديهيات روح النقد الحقيقية، وقد أصبحت آراء النقاد في أي كتاب تثير اكثر من تساؤل، وتطرح قضية النقد الجدي ومسؤولية الناقد على بساط البحث الدائم.

لا.. هذا ما لن نحاوله! ان في «رجال في الشمس» ابعاداً تتجاوز هذه البديهيات، وتنطلق الى آفاق أوسع وأشمل من الجراح التي نكئت، ومعالم أعمق في فن الرواية. لن أراوغ، فسأعلن بصوت جهوري أيضاً، انها اعجبتني.

كيف نمر بهؤلاء الرجال وهم على قلتهم يحتلون كل كلمة، كل زاوية، كل شبر من رواية غسان والشمس تلسع أرض الصحراء الواسعة، عند كل حبة رمل فيها؟

أبو قيس، أسعد، مروان، أبو الخيزران، هؤلاء هم الرجال الذين ماتوا في الشمس. انما هناك من بقي في الظل. هناك الاستاذ سليم الذي مات قبل ليلة واحدة من سقوط قريته في أيدي اليهود، وهناك قيس الولد الذي يعرف اين يلتقي النهران الكبيران، دجلة والفرات، وأم قيس وطفلتها التي ماتت، وأبو العبد المهرب، وندى ابنة عم اسعد التي يستدين اسعد من والدها خمسين ديناراً حتى يهرب بها الى الكويت على شرط ان يعود ويتزوجها، وابو مروان وامرأته المشوهة، وزكريا و... شخصيات اخرى باهتة، بقيت في الظل، وتحشرجت هناك، فقد كانت الشمس اقوى منها، فماتت بعيدة.

وماذا يدور في «رجال في الشمس»؟! انها قصة بلد نكب في مصيره وفي تاريخه، وعاش المأساة في وقوعها وفي نتائجها وفي صيرورتها.. قصة فلسطين الحقيقية، بعد اسرائيل، وبعد الهزيمة، وبعد النكسة. انها «ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم

تعبر الى خلاياه». انها قصة من يشق طريقاً قاسياً الى النور وهو قادم من أعمق أعماق الجحيم. انها صوت قلب ملتصق بارض فلسطين.

ثلاثة رجال يلتقون في البصرة، كل من بلد، وكل من واد، مع سائق مهرب، يريد ان يعبر بهم الصحراء الى الكويت حيث الثروة، وحيث نهاية المطاف لمشكلة بدأت مع النكبة وستدوم ما دامت. انهم، مع ابي الخيزران السائق من ارض واحدة، شتتهم مصير واحد، فالتقوا في طرق مختلفة نحو هدف واحد. فلسطين قذفتهم الى الصحراء، ومصير فلسطين هو المصير الذي لاقوه، لقد اختنقوا من الانتظار، وماتوا من لقمة حرموا منها، وعاش الأخير في عار تلك اللحظات. ان لقاء هؤلاء الرجال الاربعة، كل يحمل على كتفه عبء قضية تختلف عن الأخرى، انما يلتقون كلهم في إلقاء هذا العبء في عين الشمس المتوهجة. وتذيبهم الصحراء.

محاولة المرور بكل واحد من هؤلاء الرجال ليست محاولة سهلة، انما هي محاولة ضرورية لتحديد بعض معالم هذه الرواية إذ أن ابطالها وشخصياتها هم الحدث، وهم الهيكل، وهم الرواية بكل ابعادها.

أبو قيس رجل مسن مسؤول عن عائلة كبيرة، عاش عشر سنوات من بعد النكبة كالشحاذ، وهو يأمل ان يعود الى شجرات الزيتون العشر التي امتلكها مرة في قريته، يحلم فقط بالعودة! وتحثه زوجته على السفر، بالرغم من أنه غير مأمون العواقب، كأن الحياة ـ في رأي ابي قيس ـ شربة لبن! يريد ان يعود حتى يشتري عرق زيتون أو اثنين ويعلم قيس! ويرحل الى البصرة، الى رجل احترف تهريب الناس عبر الصحراء الى الكويت، ويساومه حتى يصل الى مهرب آخر أرخص.

واسعد الذي قاسى الهرب من الأردن الى العراق مع مهرب قذر،

يعرف ألاعيب المهربين وصعوبة الطريق! ويضيع في صحراء الشام قبل أن يصل الى بغداد ومن ثم الى البصرة. مات قبل ان يصل الى الشمس في صحراء أخرى. لذا فقد كان حذراً مع المهربين، وساوم على السعر، فقد كان يريد ان يرد المبلغ الذي استدانه من عمه عندما يصل الى الكويت، بأسرع وقت ممكن حتى لا يتزوج ندى، ومن قال إنه يريد أن يتزوج ندى ويترك بلدته وراء الاسلاك بعيدة؟ الرملة في فلسطين. ولن يعود الى الاسلاك، وما وراءها رخيص بعد الآن!

ومروان لم يكن باستطاعته ان يدفع الخمسة عشر ديناراً ثمن عبور الصحراء وقد قطعت في دكان المهرب آخر خيوط الأمل التي شدت، لسنوات طويلة، كل شيء في داخله! واللكمة التي أكلها من احد المهربين، لأنه ساوم على السعر، ما زال طنينها يرن في أذنه، حتى وهو يختنق بالخزان. والساعة التي كان يحملها، كأنه يستعجل الزمن، ويفكر ابداً بمستقبله خوفاً من ان يتلاشى دون ان يعيشه، كأن تكات الساعة في معصمه كانت الحدود الفاصلة بينه وبين اليقين! كان شعور القرية والوحدة شعوراً بعيداً يوحي له بالاكتفاء والارتياح!

ومروان، واحد من أكثر شخصيات الرواية وضوحاً وصدقاً، يصر قبل ان يبدأ رحلته الطويلة الى اللانهاية على ان يكتب رسالة طويلة، لا يشطب منها حرفاً إلى أمه دون أن يحقد على أبيه الذي ترك أطفالاً أربعة وتزوج امرأة مشوهة، مبتورة الساق لأن عندها بيتاً ذا سقف من اسمنت. ولكنه لا يلوم أباه، فقد فضل أن يستقر مع زوجة كسيحة، تمتلك بيتاً من ثلاث غرف من دون أن يلاحق بأي شيء فيما تبقى له من الحياة.

وزكريا الأخ الذي أرهقه مروان طوال عشر سنوات، وهو يروح ويجيء إلى المدرسة كالأطفال، وهو هناك يتقلب في المقلاة. وقد تعلم

هنـاك أن القـرش يأتي أولاً، ثم الأخـلاق. وتتصـادم كل هذه الاحتمالات في نفسه، وتضيع في تيه صحراء الشمس الواسعة التي تضطرم في كل انفعالات المأساة التي يعيشها المشردون اللاجئون الغرباء.

ومن ثم أبو الخيزران، الرجل النحيل جداً، وطويل القامة جداً الذي يعرض على مروان «خدماته» في امكانية تهريبه إلى الكويت.

ان أبا الخيزران هذا، شخص عاش تجارب فلسطين كلها قبل أن يصبـح سائقـاً لسيـارة صهريج يملكها رجل ثري معروف. فقد استدعاه مجاهدو الطيرة ليقود مصفحة عتيقة كان رجال القرية قد استولوا عليها اثر هجوم يهودي في إبان حوادث ١٩٤٨. ولم يخيب آمال المجاهدين يومئذ، ولم يخيبها فيما بعد عندما اقتلعوا رجولته منه في سبيل الوطن، وبعد مرور عشر سنوات ما زال يذكر هذا الذل يوماً وراء يوم وساعة اثر ساعة، وقد ضاعت رجولته وضاع الوطن، وهو يمضغ هذا المصير مع كبريائه في كل لحظة من عمره.

وأبو الخيزران لم يقبل بعد عشر سنوات أن ينسى مأساته ويعتادها، بل انه لم يقبل حتى حين كان تحت المبضع، يحاولون أن يقنعوه بأن فقـدان الرجـولة أرحم من فقدان الحياة. وبهذا الاحساس نفسه المتردد بعدم القبول، ينحني أبو الخيزران على جثة مروان وباقي الجثث ليأخذ الساعة وما تبقى فيها من نقود! ولا يموت أو يضيع هذا الاحساس فيه.

وتبدأ الطريق، والشمس تصب جحيمها فوق رؤوس هؤلاء الرجال وهم يركبون فوق ظهر السيارة. وكانت الفكرة أن يختبئوا في داخل خزانها عندما يصلون إلى نقطة الحدود، ولا تستمر العملية أكثر من سبع دقائق، ومن ثم يخرجون، حتى الوصول إلى نقطة الحدود الأخـرى، فتتكرر العملية إلى أن يصلوا سالمين إلى الجنة! ولعل

وصف أبي الخيزران للكيلومترات المئة والخمسين، أشبه بالصراط المستقيم الذي وعد الله خلقه أن يسيروا عليه قبل أن يجري توزيعهم بين الجنة والنار... فمن سقط عن الصراط ذهب إلى النار، ومن اجتازه وصل إلى الجنة... أما الملائكة هنا فهم رجال الحدود!

وسقط الرجال عن الصراط... واختنقوا في الخزان، فقد كانت الشمس أقوى منهم، وكانت النهاية عمقاً سحيقاً ترددوا فيها وكانت الخاتمة الحتمية للمأساة، بمختلف أبعادها مأساة القرية الآسنة، والضياع في الوطن وفي النفس، وكانت نهاية منطقية، لفلسطين الآخرين، فلسطين الحقيقية!

وبقيت الكويت، الطرف الآخر من الصحراء، مجموعة أضواء بعيدة يشير اليها المهربون، وتذيبها الشمس في كل غريب قادم اليها، فالطريق كان دائماً بالنسبة لهؤلاء الرجال الغرباء طريقاً يبدأ بصفقة، مروراً بالرمل والشمس والظل، ونهاية بقبر يضيع في متاهات الصحراء الكبيرة! طريق لا يوصل أبداً، وأضواء تبقى بعيدة، بعدهم الحقيقي عن الوطن.

وإذا عدنا الى الطريق، فستبدو بسيطة. فوق الخزان في الشمس، داخل الخزان في الظل. عبر الحدود، خارج الحدود، فوق الخزان عبر الحدود، خارج الحدود. الاختناق في الخزان. الموت خارج الخزان. جثث، قبور صغيرة. أجداث مرمية على الرمال، ولم تكن قبوراً، كانت قمامة اكتشفتها البلدية ودفنتها بإشراف الحكومة. ويطل أبداً وجه مروان من القبر الكبير: الخزان، طاغياً على كل احساس مثل نبعة هادرة من الأرض بشموخ عجيب. وكان الصداع والدوار يتأكل أبا الخيزران حتى أنه لم يعرف، هل النقاط المالحة التي شعر أنها تنحدر على مقلتيه هي دموع أم هي عرق نزفه جبينه الملتهب؟ وتجف تلك النقاط المالحة في دوي الفكرة التي

اشتعلت في رأسه: لماذا لم تدقوا جدران الخزان، لماذا لم تقولوا، لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟

وتتشنج علامات الاستفهام الكبيرة حول رواية غسان كنفاني: في أي منزلة توضع هذه الرواية، وعند أي حد ستقيّم؟ ليس من المهم هنا أن نعطي صاحب «رجال في الشمس» علامة عشرين على عشرين، ونطبطب على ظهره، ونقول له: مبروك لقد اجتزت الامتحان. المهم أن نعرف، وأن نقول كيف استحق هذه العلامة ولماذا.

غسان كنفاني برهن في هذه الرواية على أنه روائي من الطراز الأول، وواحد من أكثر روائيينا في العالم العربي وعداً بالعطاء ووعداً بالقدرة الجدية، ووعداً بالوصول إلى مستوى رفيع بالرواية والقصة العربية المعاصرة. واذا كانت «رجال في الشمس» اجتيازاً في النوع والمستوى والفكرة ـ لا الهدف ـ لقصص مجموعته الأولى «موت سرير رقم ١٢»، فهي بداية لنوع جديد في أدبنا القصصي، رواية صغيرة محددة المعالم واضحة الخطوط، مميزة الشخصيات، كان رائدها جبرا ابراهيم جبرا في «صراخ في ليل طويل» في أوائل الخمسينات.

رواية غسان رواية تامة، كل كلمة في مكانها، وكل جملة في موضعها، وكل فاصلة في سطرها. هي رواية لا يمكن أن تتجاوز أبعادها وصفحاتها، ولا يمكن أن تتقلص أو تنقص عنها. وفي رواية غسان أصالة غريبة نادرة في كل زاوية من زواياها. أصالة في الشخصيات، وفي أبعادها، وفي محورها، وفي تفاصيلها الدقيقة. في «رجال في الشمس» هذه الكبرياء الذليلة التي تكاد تكون صفة ملازمة لكل أبطال «رجال في الشمس» مع المأساة والنكبة والضياع. هذه الكبرياء الذليلة هي شعور عارم مستمر بالغربة الآسنة في وجودهم في عالم لا يفهمونه، عالم يضيع مداه في الزمن والآخرين.

وتنمو مأساة الرجال مع خطواتهم في الشمس، ومع صراعهم ضد قوة لامرئية، ميئوس منها، بعيدة عن الله والقدر. عالم هؤلاء الرجال، عالم مكثف، متوتر، حساس، لا نهائي، ترتفع فيه التجربة إلى مستوى المصير.

من خلال هذا العالم، عالم الفلسطيني، عالم التشرد الأزلي لرجال ضيعهم الوطن، يستمد غسان راحته وحيويته في الكتابة، ويستمد هذا الاشعاع المتواصل لقضية يؤمن بها، وتشكل أروع معاني وجوده، قلمه قلم فنان، يتلاعب بالصوت وبالضوء وبالحوار، وبحركة الشخصيات، ذهنه دائماً حاد، وحس الرعب الساخر دائماً مشحون بحركة دائمة.

وغسان كنفاني كاتب مسؤول، يعطي بعنف، ويعطي بتأن، ويحترم مدار أبطاله وأجواء روايته. وفي «رجال في الشمس» مثال رائع على نوعية ممتازة للرواية العربية الحديثة. ولعل من الأشياء المشجعة أن يشعر الناقد بنوع من الثقة وهو يتحدث عن رواية «رجال في الشمس» بتفاؤل العارف بأنه لم يخرج عن حدود الايجابية ولا عن منطق تقييمها في الصف الأول مما صدر من روايات في مواسم البوار الماضية.

ستبقى «رجال في الشمس» من أهم ما صدر خلال الفترة الحرجة، ومن أروع ما كتب في أدبنا العربي المعاصر من فن روائي عن النكبة.

وإذا استطاع القارىء عندما ينتهي من رواية غسان كنفاني إطلاق تنهدة ارتياح، فليس لأن الكابوس الضميري قد زال عنه، بل لأنه شعر بأنها قصة تعيد للرواية العربية معنى احترامها ومبررات وجودها.. وأن في أبطال «رجال في الشمس» تكريساً لرواية لا تموت.

بعد كل هذا، مَنْ قال ان الكابوس قد مر؟



٥

واعظ القصة الأخلاقي

هل من ضمن مهمة القاص أن يكون مرشداً وواعظاً وصاحب عبرة في قصصه؟ وهل من اختصاصه أن يرمي «ملاحظات عابرة للبادئين في السير على دروب الحياة»، لعله إذا فشل في تحقيق المتعة، وفق في العبرة أم أن دوره أن يقدم للمراهقين اليافعين من القراء قصصاً تغنيهم عن تصور الغبش الجنسي، أملاً في أن تنجح في ردع واحتراز على مدى الطريق؟

هذه أسئلة تصفعك وأنت تبدأ في قراءة مجموعة جوزف فاخوري القصصية «شتاء في الربيع». تحس أنها صفعة قوية، إنما صفعة تعيد اليك أهمية طرح السؤال من جديد: ما هي مهمة القاص؟

مهمة القاص، في رأيي، تنحصر في أن يقدم تجربة قصصية قيمة، في اطار فني ناجح، يوفر لك متعة أدبية. مهمة القاص أن يقدم للقارىء جواً من الامتاع الفني، وليس من مهمة القاص ـ دون الدخول في مناقشة حول الالتزام وموقف الأديب من التزام قضايا معينة ـ أن يقدم موعظة أخلاقية أو وطنية في قصصه، كمن يريد

□ **«شتاء في الربيع»**: جوزف فاخوري، بيروت، ١٩٦٣.

أن يسمع من فوق أن الشرف والفضيلة والأخلاق هي زينة الحياة الدنيا مثلاً!

الوعظ ليس من ضمن مهمة القاص، والقاص الناجح هو الذي يستطيع أن ينقل اليك رأيه، والكاتب له دائماً رأيه في قضايا عصره يعلنه من دون أن يخل باللعبة الفنية، وأن يتعدى على منابر الآخرين. القصة منبر فني أولاً وآخراً، لا يقدم إلا المتعة الفنية، وعمل خلاق لا يهمه أن يقدم للقارىء العبر، بل يهمه - إن شاء - أن يخلص القارىء من هذه العبر.

وجوزف فاخوري فنان حساس، وقاص ماهر. يجيد اللعبة القصصية على أصولها، ويجيد معها الأداة الفنية، من تكنيك بارع ولغة قصصية سلسة، وحبكة تقليدية بعد سرد مريح، مقدماً لك دائماً موضوعاً ذا أبعاد اجتماعية وأخلاقية، تعتبر الحادثة فيه هي القمة الفنية، موصلاً إياك إلى ذروة في السطر الأخير. ورغم براعة جوزف فاخوري الفنية فهو تقليدي في إطار قصصه ومواضيعها، على عكس لغته وأسلوبه ولفتاته القصصية، ورسم الظلال مع الكثير من التفاصيل في شخصياته.

إنما لشخصياته دائماً موقف أخلاقي. خذ مثلاً القصة الأولى «شتاء في الربيع» فهو يبدأها في إقرار هام: «آدم في سني المراهقة، قصة على كل آدم أن يقرأها». سمير العاجز جنسياً، بعد عمر قضاه في الملذات، يريد أن يموت ميتة بلا فضيحة، يريد أن يشل حتى لا يقول الناس إنه لم يكن «رجلاً» وإن زوجته عهرت. وتنقذه رصاصة «وطنية» في الوقت المناسب. إن الموعظة في القصة هي أن على الشاب أن لا يفرط في شبابه كثيراً بالأمور الجنسية حتى لا يصاب بالعجز عندما يكبر.

«صرة السلامة»، التي هي من أنجح قصص المجموعة، قصة

تحتوي على الشروط الفنية كافة. غير أن الأمر لا يخلو في النهاية أن تكون هناك حكمة أخلاقية: ان الناس بخير، يحبون بعضهم، والوفاء من شيم الكثيرين منهم. و«صرة السلامة»، عنيفة في ربطها الفني المحكم، وتداعي أفكارها، وشخصيات أبطالها، وسردها، ولغتها.

ان جوزف فاخوري يملك لغة قصصية عجيبة، تقرأ بسهولة وسلاسة. الكلمات طيعة في يديه، والألفاظ محكية، والتوتر المستمر هو من أهم خصائص ملكته القصصية، فصاحب «شتاء في الربيع» ينقلك باستمرار من جو مشحون إلى آخر، عبر بناء متدرج لأكثر قصصه.

«بنت أوادم»، التي هي أنجح قصص المجموعة على الاطلاق في رأيي قصة جيدة بلغت فيها البراعة القصصية أوجها، وبلغ معها جوزف فاخوري قمة التلاعب بالتوتر الفني، إنما لا تخلو من الموعظة الأخلاقية.

جوزف فاخوري، ظاهرة غريبة في عالم القصة العربية، فالفكرة عنده، إذا كانت عادية، فعنده التكنيك والقدرة البارعة على الحركة المستمرة في جو متوتر مشحون. إنما هو بحاجة إلى التخلي فوراً عن العمامة الكبيرة التي يضعها على رأسه وعن الصلبان الملتفة حول عنقه.

في «شتاء في الربيع» موهبة قصصية ستترك انطباعاً في عالم القصة الحديثة.



٦

انسانية التمرد العنيد

يطل «الصمت والمطر» كتاب حليم بركات إطلالة غريبة، بل لعلها إطلالة ما تعودناها في كتب صدرت قبل الآن، أو لنقل في مجموعة قصص سبق وكتب لها أدباء آخرون مقدمات كالتي قدم بها جبرا إبراهيم جبرا هذا الكتاب، فالمقدمة تحتل سبع عشرة صفحة من الكتاب ـ وهو كتاب صغير الحجم نسبياً ـ والغرابة لا تكمن في أن يقدم جبرا لحليم مجموعته القصصية الأخيرة، وهناك هذا الخيط الرفيع الذي يربط الفكر عند جبرا والقلق في الخلق عند حليم ـ بقدر ما تكمن في أن يعالج المُقَدِم موضوعاً لا يمت إلى الكتاب ولا إلى صاحبه بصلة، متجاهلاً ـ كلاهما ـ الكتاب ومؤلفه في اثنتي عشرة صفحة من مقدمته وذاكراً اياهما في الصفحات الأربع والنصف الأخيرة. المفروض في المقدمة ـ وهي غير الدراسة ـ أن تكون محاولة لتعريف الكاتب أو أدبه، أو مفاهيمه، بل هي محاولة لربط الكاتب بالقارىء مباشرة من قبل أديب أو شخص عرف الكاتب وأدبه معرفة واعية عميقة، فحاول تبسيط هذه المفاهيم على صعيد هذه المعرفة.

هذا ما فشلت المقدمة أن تفعله بالنسبة إلى «الصمت والمطر» ولا أريد في مناقشتي كتاب حليم بركات أن أتجاوز المقدمة، وهي مقدمة

☐ «**الصمت والمطر**»: حليم بركات، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠.

من المفـروض أنهـا تنـاقش موضوعاً له صلة بالكتاب والكاتب، ولا أريد في مناقشتي لهذه القصص السبع أن أنتقص من قيمة المقـدمـة، وخـاصـة لكاتب كجبرا ـ وهي في الوقت نفسه تعالج موضوعاً خطيراً كالالتزام، إذ لا غبار عليها كمقال أو عمل أدبي مستقـل. كما انني على اتفاق مع جبرا وما جاء في مقاله ـ عفواً مقـدمتـه ـ عن الالتـزام ومفـاهيمه ومشكلاته في الأدب العربي الحديث. أما حين نناقش المقدمة كجزء من الكتاب أو كوحدة مع «الصمت والمـطر»، هنـا فقط نحس بهذا النشاز، وهذا البعد بين المجموعة القصصية وبين مقدمتها.

من المفروض ـ أو من المسلم به ـ أن حليم بركات غير ملتزم، حسب ما يعتبـر الالتزام في أدبنا الحديث، وأن قلم حليم لا يخوض في غوغائية السياسة خوضاً مباشراً ـ أو ملتزماً ـ بل لعله يعتبر حرباً على الالتزام بمعناه الصحيح. وأنت لا تحس ولا تشعر بأن حليم في «الصمت والمطر» يثير أية قضية اسمها التزام أو مفاهيم ذات علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالالتزام. نحس أن حليم يخوض في «الصمت والمـطر» قضيـة هي أوسـع من كل الالتـزام ومفاهيمه الضيقة، بل أوسع من وجودية «سارتر» وعدمية أو تمرد «كامو». حليم يخـوض في «الصمت والمـطر» قضيـة، بل مأساة الانسان المعاصر في القرن العشرين، إنسان الخوف والجوع والقلق والتحفز والاستسـلام، إنسـان الفـراغ والألم والضياع. وهذا ما فشلت المقدمة في أن تكشفه وتُعَرِّف القارىء ـ أو حتى تشير اليه ـ رغم محاولتها المخلصة في الربط بين قضية الانسان من وراء الالتزام وبين قصص حليم السبع. حتى حين يجزىء جبرا مجموعة حليم إلى مقـاييس فنيـة هي الاستكشـاف، الشخصيـة، نقد الحياة، والشكل، نرى أنه لا يشير إلى أي من هذه القصص، كدليل على سلامة هذه العلاقة وصحة هذا التقسيم. هناك شمول وإجماع

وليس هنـاك تخصص واهتمـام مباشر، بل لنقل بأن ليس هناك انسجـام بين موضوع المقدمة وهو الالتزام ـ حيث يعالجه جبرا بشكـل عام ـ وبـين ربطه لمجموعة حليم بركات، بل تناقض بين الانسان الملتزم كما يريده جبرا وبين الانسان والقلق كما عبر عنه حليم.

غير أن صاحب المقـدمـة لا ينسى صاحب الكتاب، بل نراه فجأة يصب اهتمـامـه عليه وعلى بعض قصصه في الصفحات الأربع الباقية، ويدور بين سطورها في عجالة تشهد له بالبراعة والحذق، غير أنها عجالة غير جديرة بالمقدمة وخاصة باسم صاحبها، وفي هذه السطور القليلة يحاول جبرا أن يلقي ضوءاً على مجموعة حليم، غير اننا نجد ضوءه باهتاً.

نعـود لنلتقي بحليم بركات، وأول لقائنا يكون في «رمال». في هذه القصـة يعـالج حليم قضيـة اللاجيء الفلسطيني ـ ككل ـ على صعيـد إنسـاني بحت، صعيـد القلق والتشتت والضياع الذي يعيشـه هذا الانسان المشرد في فراغه ووحله وقذارته، في «رمال» وثبات فنية حلوة ونضج فكري غريب للأزمة والمشكلة التي يعانيها «خالد». هناك واقعية للقلق والتردد، بل أبرز ما يميز هذه القصة عن باقي الكتاب هو العناد وكبرُ الأحرار: «ما أجملها تنحني لها الأشجار وما ينحني رأسه». وهناك هذه النقمة بل هذا الحقد الثائر على المجتمـع والنـاس يتجلى واضحاً: «وبصق عندما مرت كلمة الناس في رأسه، كل همهم أن يظهروا عيوبه..» وتحس بهذه الثورة الحاقدة تزداد وتشتعل: «ما هذا البيت، جهنم، ربك ورب البيت... ربك.. ربك.. ربك سمعت؟ ربك..» وتعبر «رمال» أزمة واضحة مع رقة في التصوير تتخلل السطور.

في «رمال» تصوير ملتزم لم يقصده حليم ـ كالذي يريده جبرا وقد أشار اليه بطرف خفي ـ بينما يتسلق حليم إلى نهاية القصة بروعة

غريبة ويصل إلى خاتمة ككل خاتمات قصصه، فهو لا يحل المشكلة، إنما يقترح الحل بواقعية ويترك القارىء وحده يتعذب بالنشوة، كما يترك «خالد» يسير عائداً إلى بيروت مع العاصفة، فالشارع أرحم به، وهذه الخاتمة أرحم بالقارىء.

في «المحاضرة» يبني حليم القصة بناءً منطقياً وموضوعياً. فيه تسلق وعلو، فأنت تشعر بأنك تبدأ في السفح وتصعد إلى القمة درجة درجة، ولا تشعر بهذا التمزق الذي في «رمال» رغم شعورك باللهفة والشغف. لتعرف هل ستأتي «آمال» يا ترى... ماذا سيحدث... هل سينجح «سامي» في إلقاء المحاضرة، هل سيفشل يا ترى؟ تحس بكل هذه المشاعر تبنى في نفسك بناءً منطقياً مرتكزاً على حوادث القصة التي تتدفق أمامك، تحس بالطموح... بالأفق الكبير يملأ سامي «أمانيه دائماً لا تتحقق، ربما لأنها أمانٍ صغيرة».. تحس بهذا التيار النفسي يرتفع في داخلك من لا شيء، من فشل ويصل إلى انتصار، إلى كل شيء... حتى وهو يغيب في سيارة التاكسي ويرن في أذنه صدى «دواليبها تتشحوط على البلاط».

في «المحاضرة» كما في «رمال» وفي كل مجموعة «الصمت والمطر» هناك النفس الخاص الذي يتميز به حليم، وهو «هذه الصلابة النفاذة التي تغلق الأذن ثم ترغمها على الاصغاء» حسب تعبير جبرا. أما في «لن يقف الثلج في وجهي».. فهناك التمرد والعناد والرمزية، هذه الرمزية في الفكرة التي لا تتعارض مع واقعية القرية البسيطة التي عرفها حليم في «لن يقف الثلج في وجهي».. واقعية الفلاح البسيط الذي يعذبه ضميره لعملية جبن ارتكبها في شبابه وذهب ضحيتها ابن عمه فأراد أن يكفر عن هذا العمل، فتحدى العاصفة وتحدى المطر وتحدى الثلج ومات وبينه وبين القمة أمتار قليلة، وبينه وبين بيته والنار والدفء، وبين أولاده وامرأته أميال.. مات ويده تتحسس الهدايا.. عيد الميلاد سيطل في اليوم التالي وقد

أقسم أن يقضي عيد الميلاد في البيت.

في هذه القصة استطاع حليم أن ينفرد بين كتاب القصة الحديثة بهذه اللمسات الانسانية، واستطاع بتجربته في حياة القرية الواقعية أن يقدم هذا الاطار الانساني، هذه العقوبة في أسلوب يصخب بهذا التمرد وهذا العناد... إنما يستمر ولا يعود... ففي نفسه شعور بأنه أقوى من الثلج، أقوى من الانسان الجبان في داخله، فهو المصير، يقرر ذاته بذاته.

في «توأمان» يضع حليم الاطار السابق نفسه في «لن يقف الثلج في وجهي»، حول حوادث تقام في المدينة وفي مجتمع وجو ثقافي رياضي، هذا الاطار، إطار العناد والتمرد والانتصار، الانتصار على أي شيء، على نفسه، على ضميره، على حبه. فيه هذا التمرد الانساني على توأميته، تمرد يبدأ من صفارة الحكم وينتهي بصدر عصام يقطع الخيط. في «توأمان» بداية وفيها نهاية، نهاية انتصار نفسه على أنانيته لا انتصاره للكأس ولا للرقم القياسي. ينتصر «سامي ضو» على نفسه وعلى حبه، ويغيب من الملعب محمولاً على أكتاف جورج ورفاقه، وآمال تركض، تشق طريقها بين الناس، تغيب في عينيه، ويمسح العرق المتصبب من جبهته.

في «وجه جديد» نعود إلى القرية، هذه القرية التي عاشها حليم طفولة وعرفها شباباً، نعود الى القرية في الاطار القديم نفسه أيضاً. القروي الساذج الذي يعيش وفي خياله حلمه الوحيد بأن يرزق بولد، تحس بهذا الحلم الكبير ينمو بعفوية حلوة: «فغالباً ما كان يربت على بطنها ويقول مبتسماً بفرح يا ملعون، ما أطيبك.. اخرج.. اخرج يا ملعون.. لقد رأيتك، يلعن أباك يلعن أمك، اخرج.. اخرج، لقد رأيتك».. تموت رفيقة حياته ولم يرزق بولد، ويتزوج من فتاة صغيرة بينما تراب قبر زوجته لم يجف بعد، وخيال هذا الولد في رأسه وفكره وحياته.. ويبني كل شيء من أجل ابنه...

وتكبـر الدنيا في عينيه وتكبر آماله، ثم تنهار وهو يوفر كل قرش، ويخـرج نفسه من أكواز الذرة، مع متع الدنيا الصغيرة. ولحظة تنهـار أحلامه، تنهار دنياه كلها، وتضيع هذه الأمنية الكبيرة في حياته. ورغم أن نهاية القصة متوقعة، غير أن ارتكازها كوحدة فنية هو على التصوير البارع لهذا القروي، لهذا الأب الذي يبحث عن طفل بأي ثمن.

«تراب صدري» تقف وحدها موقفاً فردياً متميزاً عن باقي المجموعة، فهي ضمة تحفز القلق عند حليم. إنها قصة الانسان الذي يودّ أن يعـرف مشكلة كل إنسان يمرّ أمامه فيحلها، وهو نفسه لا يفهم مشكلتـه الخاصة، الانسان الشاب الذي لا يرى إلا و«في الباب صدر أرتيست أبيض تصطخب فيه موجتان تكادان أن تعبرا حاجز الثـوب» في حانـة من حانــات الليــل «عشرات مثلنــا يدخلون ويخرجون»! يتمرد على أنه ما استطاع أن يكبح حباً وهو تلميذ وفي جيبه عشر ليرات. لم يستطع أن يحيل من حلمه، من حبه الكبير زواجــاً، وهو طفل يحبو على رصيف الشباب. في «تراب صدري» تتبلور حكـايـة الانســان المـأســاة في القرن العشرين، الانسان الحديث، إنسان الصراع وشباب الواقع.

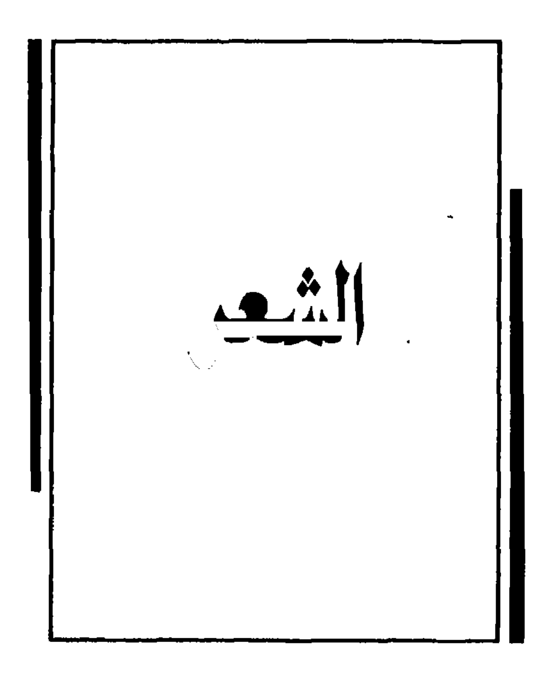
وفي «الصمت والمطر» التي تحمل هذه المجموعة اسمها يحاول حليم بركـات أسلوباً جديداً، ففي جمله القصيرة الوثابة ـ وهي ظاهرة عامة في كتابه ـ يقترب عن تعمد أو غير تعمد من الأسلوب المسرحي.

وقصة «سيمفونية غضبى» كما قال جبرا عنها في مقدمته، إنما هي سيمفونية تجرف في طريقها ـ كالطوفان نفسه ـ الأخضر واليابس، تجـرف أبـاه، وفداء، وعمته وحتى نفسه. فالحركة الأولى، حركة مضطربة واهنة. تمهيد للصخب الذي يتبع في الحركات الثلاث. بدايـة الضيـاع والقلق. تحفـز لمزيـد من الضجيج في الحركات الأخرى. وسيأتي المطر ليغسل كل شيء ويجرف كل شيء في الحركة

الثانية. سيغرقه، وسيغرق أم رضوان، لن ينام معها بعد اليوم، أما أبـوه فسيزيد من نقمته وحقده وكراهيته له ما دام يكبل حريته، ما دام يقلص من شخصيته. وفيها ثورته على هذه الرجعية، على هذه المفاهيم الضيقة.






الشع



١

منفى الحب والوطن

كان المقهى يغص بالناس، بالأجساد، بالعرق. رائحة الدخان والناس والعرق تملأ أنوفنا وحناجرنا وصدورنا، وأقداح القهوة بيننا تروح وتجيء، وزعيق الرفاق يكاد يضج بالمقهى وزبائنه.

الحديث يدور حول كل شيء: النساء، الجنس، الحب، السياسة - آخ من السياسة، فهي تكاد تكون خبزنا اليومي - وينتقل إلى السينما والأدب والفن والشعر. وكان حديث الشعر - ولأول مرة في هذا المقهى كما اعتقد - يدور بلذة وسرعة عجيبة.

وأَخَذَنا حديث الشعر، فسألت صاحبي: هل قرأت «االقصيدة ك» لتوفيق صايغ؟

فأثار سؤالي موجة ألوان في عيون الرفاق. فأكثرهم لم يسمع بالديوان، والذين عرفوا توفيق صايغ في «ثلاثون قصيدة»، أثارهم عنوان ديوانه الجديد، فقلت لهم موضحاً أنه اسم امرأة: «كاي».

وقطع صاحبي همس العيون عندما أجاب عن سؤالي: نعم، قرأت الكتاب، انه رسالة حب.

□ **«القصيدة ك»**: توفيق صايغ. دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١.

□ **«معلقة توفيق صايغ»**: المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٣.

واشرأبت الأعناق.

فقلت: هل يمكنك أن تحدثنا عن رسالة الحب في «القصيدة ك». هذه فرصة لن تتوفر مرة ثانية، وحديث الشعر ـ كما ترى ـ قد أصبح يلذ للرفاق.

وأخذ سيجارة ورشفة من فنجان القهوة الذي أمامه ثم قال: لنبدأ الرحلة من الأول: لنقلب صفحات الكتاب معاً، فإن كل قصيدة هي إحدى معالم طريقنا. دليلنا في هذه الرحلة هو توفيق صايغ، والطريق هو لاكتشاف معالم «ك».

فما هي حكاية «كاي»؟ لعل قصيدة «ريلكه» في أول الكتاب توضح لنا بعض الظلال، إذ تقول: «ما الذي عرفوه عنه؟ كان من الصعب جداً حبه، وشعر أن واحدة فقط تستطيع أن تحبه. ولكن لم يكن بعد مستعداً ولا راغباً». ومن هنا سننطلق إلى البحر، إلى الشمس، إلى الحب، بل إلى الله، إلى المرأة وإلى الموت.

أمامنا رواب ضخمة من النفي، من الألم والتمزق والرفض، ونفق قاتم معتم من الموت، ودروب هائلة من الحب العظيم.

وأشعل سيجارة أخرى، وارتشف ما بقي في فنجانه من قهوة، وقلب أول صفحة في الديوان.

«أكلما مسمر الوحل قدمي
وشلني الا يدين رفعتهما اليك
تمسمرت وشللت يديك
وطالبتني بالانبثاق بالارتقاء اليك؟»

وشعرت أن في العيون صرخة عذاب لاذع، واستجداء لا حد له. فيها سؤال: إلى متى السخرية من ضعفي وذلي؟ أطلب رحمتك، وأستجدي عطفك في هذه القفار من العذاب والألم المستمر.

ودارت العيون في محاجرها بدهشة ولهفة وتساؤل لتكتشف شاعر الحرقة والتمزق، وشاعر السؤال الجارح الذي يلقيه بوجه كل من يطالعه.. في وجه حبيبته، ووجه وطنه ووجه منفاه، ووجه الله!

وعضت الأسنان على الشفاه بلوعة، وأشعلت السجائر من جديد، ونـزعت النظارات من على الوجه لتمسح الدخان الذي تحول إلى ضباب تكاثف فوق العيون، فحجب سحباً زرقاء من الحب والحنان خيمت على صدور الرفاق.

وأحس الكل أن هذا الشاعر أفرغ الحياة كلها في كلمات حوت تاريخه ومصيره، وتاريخ بلده ومنفاه وحبيبته. فأطلق الكلمة ـ هذه المقدسة عنده ـ من سجنها وتركها تضيع في صحراء تيه كبيرة.

وكان الرفاق قد جفت حناجرهم من الدخان، وقد شعروا بنكهة خاصة في توفيق صايغ، وهو يقطر تجاربه عليهم. فلم يشاءوا أن يقطعوا استطراد صاحبي بطلب مزيد من القهوة فتركوه يقلب صفحات الكتاب لينتقل إلى قصيدة جديدة.

وفي قلم هذا الرجل ـ إذا لم نقل بإحساسه ـ ثورة تندفع من هذه النفس القلقة الشاعرية بإخلاص، فهي ثورة على الثورة. وما هذه القصائد مأتم حب ضائع، بل حكاية حب أزلية، تنطلق من تجربة الفرد الضيقة إلى تجربة الوجود كله. ففي قصائده أبعاد متفاوتة، وخطوط تتصل بآفاق واسعة من الضياء والحب.

والمنفى، أصبحت من الكلمات التي تعني توفيق صايغ. ففي «القصيدة ك» عنف الفكرة التي لا ترد، وصوفية متمردة، واهتزازات عاطفية في حقل من الغربة، ومعين حيوي وروحي. وفيها نرى أهمية العامل الإنساني في البعد والقلق والحنين.

«وتركناك خلياً من كل قيد
تلهو وتمرح وتعبث وتسوح

كما تريد أين تريد.
أعواماً ثلاثين،
قط لم نسألك ماذا فعلت
وأين كنت وماذا ارتكبت».

إن هذا الوطن الضائع الذي تنوعت فيه تجربة النفي وتركزت فيه نفسية الرفض، فأصبح رؤيا تضم الناصرة وحيفا وطبريا وسهول فلسطين الخضراء وبيته وأمه وأباه. فهو يقفز برؤياه خارج حدود بلده متمرداً عبر أصقاع العالم كله. إنما هذا التمرد لا يمنعه من أن يرى الحقيقة كما هي، ولا الواقع كما هو. فحتميتها لا شيء.

وشعرت أن لهاث الرفاق كاد أن ينقطع، وشعرت بمنافض السجائر تطفح، وعلى وجوه الرفاق ـ رفاق الليالي الموحشة ـ مسحة حزن شاعرية ما عرفتها من قبل.

أين وصل؟ ان توفيق صايغ يتخطى في «القصيدة ك» الزمان والمكان، ويرى ما لا يستطيع الانسان العادي أن يراه. فمن خلال ضجيج الحياة التي حوله وإلحاح الغرائز التي في داخله تتجسد عنده رؤيا حقيقية واقعة. وهو لا يفهم الأشياء كما يفهمها بقية الناس، ولا يعرّفها كما اتفق الآخرون على تعريفها، فعنده لها معان خاصة يصر عليها الشاعر، إذ انه يقوم بعملية خلق، «ويكشف عن عالم يظل دائماً في حاجة إلى الكشف».

ففي كل كلمة في «القصيدة ك»، إحساس شامل بوجوده، وقد وضع كل ما هو متفق عليه موضع شك، وموضع بحث، وموضع تساؤل. حتى عن جميلة الجزائرية، يقول:

«اشنقوها
تلوح بالقنديل في طرف النفق
فتعكر الظلمة فيه والركود،

وتغني وتهتز وتتعرى
على مرأى خصي»

ولكن...

«أما درت
ان ذاك الذي مال قبلها وشدا
والذي قبل أن أصرخ اليوم «اشنقوها»
صرخت بالأمس «اصلبوه»
نادى من هناك من اجتث اجتثاثاً
وكان أشهى رؤاه
أن ينبثق جذوراً وأغصاناً
وأوراقاً بمنأى عن الجذور؟»

وحدق الرفاق إلى أبيات الغربة والاغلال والأسن التي لا عطر فيها ولا طيب ولا زخرف. وانطوى الكل تحت موجة حزن وحنين ما عرفوها في طين هذا المنفى الضبابي، وأحسوا أنهم الغرباء في أرض قاسية باردة. والحديث عن الغربة لا بد أن يجر الحديث عن الملل والسأم والضباب، والكلمة المظلمة القديمة.

وفي القصيدة الثانية يروي توفيق صايغ لحبيبته قصة بلاده وضياعها، فيستقبل حبيبته بالأغصان الخضراء، بالبراعم وبالخيرات، ولكنه لا يعرف ماذا تحمل معها:

«خلياً كنت
بريئة أرضي.
أجئت تعيدين علي
مأساة بلادي؟»

وهنا تتجاوز الكلمة عند توفيق صايغ معنى أوسع وأعمق. فهي

عنده «رحم لخصب جديد»، ونوع من المغامرة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة لم تخلق اللغة العادية للتعبير عنها. وهو يعكس صورة من حياتنا المعاصرة بكل عبثها وخللها ومتناقضاتها، ومن خلال ذلك يمنح هذا الخلل والعبث معاني جديدة، قد تبدو غامضة للوهلة الأولى، لذا فعلى قارىء شعر توفيق أن يبذل جهداً في قراءته.

و«من الأعماق صرخت اليك يا موت»، أصبح الموت فيها، موتاً خصباً كالفينيق، والمهرة البيضاء تحمل اليه موتاً يفتح له ذراعيه، ويستقبله بلهفة المقتنع بعدمية الحياة. الموت هو حبه الجديد، بكل كبريائه وتوتره وولهه.

«اقربي اقربي
أيتها المهرة البيضاء الفتية
اقربي
أيتها المهرة القوية الغنوج،
اقربي واصهلي:
صهيلك أنغام وتراتيل.
اقربي

واما قفزت على ظهرك الوثير فاركلي الأرض وازعقي بوجه السماء وأثيري الترب وقرقعي الوجود».

وبدأ المقهى يتململ من زبائنه، وصاحبته تتطلع الينا بعينين متثائبتين فيهما بريق من الرجاء بأن نرحل، والأنوار أطفئت في الخارج، والضباب تكاثف من جديد، فكان لا بد أن يلفظنا المقهى إلى الشارع، حيث البرد، والمطر، والوحدة، والموت.

وتدثر صاحبي والرفاق بمعاطفهم وانطلقنا نقرع أرض الرصيف بأحذيتنا، والأضواء الصفر تلقي على وجوهنا شحوباً وألماً وحنيناً.

وتطلعت إلى صاحبي لعلني أرى في عينيه ارهاقاً بعد رحلة الحب هذه، فشعرت أن جفونه تقول: انها لم تبدأ بعد.

* * *

والحديث الآخر عن توفيق صايغ في معلقته يبدأ من «الشامبوليون».

و«الشامبوليون»، كما أذكر، دخلت التاريخ عن طريق رضوان البلطجي لا عن طريق توفيق صايغ. إنما أذكر أيضاً أنها دخلت الشعر عن طريق شاعر.

ولا يهم إذا كانت الشامبوليون سفينة شطرت على شاطىء الأوزاعي أو في رؤيا توفيق صايغ، المهم أنها قد تحولت بالفعل إلى رمز شعري في رؤيا شعرية.

«كالشامبوليون سعت
إلى النور المنادي!
لم يكن يناديها،
النور الذي كان يناديها
لم يصل سمعها لم يصل عيناً.
لبت النداء
لا سفينة ماردة
بل حطام وبقايا».

ودخلت تاريخ الرمز فعلاً!

بعد هذا المدخل، ليست المشكلة في أن تسمى «المعلقة» كتاباً أو دفتراً أو ديواناً (مهما كان في هذه التسميات من اساءة إلى كل هذه الأسماء). المهم أن نسميها شعراً أو لا شعر. وهذه قضية لم تعد مطروحة.

لن أدخل في نقاش بيزنطي حول مفهوم الشعر، وحول مقومات الشعر الحديث، والعدو على الأبواب! أهالي بيزنطيا أضاعوا بلادهم وهم يتناقشون ويتجادلون عن عدد الملائكة التي تقف على رأس الابرة، ونحن لا نريد أن نضيع الشعر في جدال شبيه بهذا. لقد انتهى ذلك كله من زمان.

أول ما قرأت «ثلاثون قصيدة» قلت ان في «القصائد الثلاثين أول ما قرأت في شعرنا العربي الحديث من بحث جدي في ماهية الانسان العربي، وطرح جدي للسؤال الكبير، كيف يمكن أن يستمر الانسان في هذا العالم الحديث، وكيف يمكن أن يستمر في ذلك الوسط القلق والدنيا المعذبة والأيام التي يقتلها، يقتلها بالسأم» وقلت في «القصيدة ك» ان «ما هذه القصائد مأتم حب ضائع، بل حكاية أزلية، تنطلق من تجربة الفرد الضيقة إلى تجربة الوجود كله».

وفي كل من «ثلاثون» و«القصيدة ك» مرحلة معينة في شعر توفيق صايغ تصلنا بمعلقته.

بين «ثلاثون قصيدة»، حيث البحث الجدي في ماهية الانسان العربي وطرح للسؤال الكبير عن خصائص عالمنا الحديث الموزع بين القلق والعذاب والسأم، وبين «القصيدة ك»، حيث تتخطى حكاية الحب العادية الضياع، إلى حكاية أزلية، تنطلق من تجربة وجودية كاملة، خيط يربط معلقة توفيق صايغ بالتجربتين معاً، ويمتد منهما إلى تجربة جديدة، هي غريبة وفريدة ونادرة في الشعر العربي المعاصر.

في «بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن» ـ القصيدة الأولى في «المعلقة» ـ بداية هذا الخيط الذي يربط شعر توفيق صايغ كله، وبداية التجربة الأسطورية النادرة. وهي تحمل بعدها الإنساني

المـأسـاوي، وتخترق باختلاجاتها وضياعها وعنفها واقع حياتنا المغلقة عبر أبواب بعيدة ومجهولة. إن بضعة الأسئلة التي نطرحها على الكركدن هي أسئلة مصير الفرد الأصيل، وهو يواجه عريه أمام العالم كله. إنها الأسئلة الحقيقية.

لعـل السـؤال الأول يبدأ في سعي الشاعر (ضمن جو الكركدن الأسطوري) نحو الحب، والحب هو حياة الشاعر كله. وقد يكون السعي نحو الحب أمراً انسانياً بديهياً، أما بالنسبة للشاعر فهو الحياة، وهو الهدف، وهو نهاية المطاف. إنما كالكركدن في سعيه نحو عذرائه، طاردها قروناً، وبحث عنها في كل مكان، وارتاح إذ وجدها، ولكن، كالكركدن أيضاً، كان الحب بالنسبة للشاعر حيوان خيال، ولم تختلف النتائج.

والشاعر في سعيه نحو الحب، وفي طرحه للسؤال الأول الحقيقي، سار في أرض حرام، وتربة مقدسة، عبر أخاديد ووعر ومجار وتلال، وفتش في كل مكان ولم يستهوه شيء. وأحس أنه مطارد أبداً، يحمل له الآخرون الموت، وهو لا يتعب. ولا تنتهي المطاردة إلا بنهايته.

وكـاد يصل اليها، وبشر قدميه بالراحة، ورأسه بالوسادة، ونسي متـاعب السعي وراءهـا، لولا أن قفـز إلى رأسه سؤال آخر: لقد اصـطدت عذراءك، ولكن ما الذي اصـطادته فيك؟ وبقي حيواناً خرافياً وبقي سعيه سعياً تائهاً لا يكل ولا يصل.

وبدأ يعلمها الحب، ويطعمها من لحمه، ولم ترتو. والمقبلات طيبة لا تشبع. وهنا تبدأ في القصيدة حكاية حب، هي أروع ما كتب في الشعر العربي الحديث، ضمن اطار أسطوري، وجو لا يستطيع أن يخلقه إلا توفيق صايغ وحده. إنه فوق التقليد.

وكـان في حبـه، الذي ارتاح فيه واضطرب، كقرن الكركدن، موته

حيـاتــه، والمـوت في حياته، وما احتضنه ليطعنه.إنما جاءها من المجهول ليطلب الموت.

في هذه القصيدة تجاوز توفيق صايغ شعراء كثيرين في استعماله الأسطورة، وروى من خلالها مأساة الحب الحقيقية كما بلورتها تجـارب انســان معاصر، عاش، ونفي باختياره، وشرب من ذاته، وتفاعل مع الآخرين، وأكد أن شعر الحب هو الشعر الحقيقي. إذ غاص من خلاله في تجـربـة الوجـود كله، ضمن نفســه المنغلقة الضيقـة، إلى الدنيا الرحبة الواسعة. ان «الكركدن» عالم شامخ قائم بذاته في شعرنا المعاصر بأجمعه.

وفي القصيـدة الثـانيـة. «معلقة توفيق صايغ»، ما زلنا في شعر العشق، يصنع تاريخاً للشاعر العاشق في زمن تردى فيه شعرنا العربي المعاصر إلى سطحية مخيفة وهو يتحدث عن الحب، وأصبح لا يرى الحب إلا من خلال قاموس نزار قباني. اللفظة ما عادت تصل إلى الحب، والحديث عن المرأة وعطرها وفستانها وشفتيها ما عاد يؤدي غرضه من خلال التجربة الشخصية إذا لم يتجاوزها إلى أعماق وجود المرأة والحب، من خلال أبعاد إنسانية تنقل الاحساس إلى البعيـد والمجهول، وتطلق الكلمة من عقالها، فتغدو تجربتك، وتغدو تياراً فيك يحرك كل خلجاتك.

«المعلقة» قصيدة حب أخرى، إنما هي قصيدة حب أكبر، وقصيدة نفي أكيد. إنها تاريخ الشاعر. لم يكن يدرك الشاعر ما النفي وما الوطن، وهنـاك سيفـان يرتفعـان فوق رأســه، تحملهمـا ذراعان واهنتان. حبيبته والوطن. وأراد العزاء بضياع الوطن في حبيبته.

وأصــبحت فلســطين ـ الوطن المنفي، وأصبحت «ك» الحبيبــة، العزاء ـ البديل. وما حياته عبر السنين الطويلة الطويلة إلا تلاحق نار ونار.

وكان يسمع ولا يصدق وهو يركض مبللاً من دار نفي إلى دار نفي. وعاد يسوع الشيخ فتياً، يلاعبه، ينتشله من دياره ويجعلها دياره.

وكـانت «ك» المنفى الوطيء الذي جعله يستخف بوطئه. وأصبح وطنه وطنين يصطرعان في ذاته، ويستنفدان قواه، وصار يخشاها.

ويوم ترك الديار المقدسة يلوثها المغتصبون والأخصياء، لم يحمل معه سوى الذكريات والمخاوف، وقام بين الديار وبينه سيف مديد عنيد، وعرف أن عهد التيه قد بدأ، وان لا درع يحميه.

ويبدأ عهد ضياع الشاعر، في الموت والحزن ومجاري المدينة. يئن من الشقـاء ويـطالب المـوت أن يرجع له سيفيه: حبيبته ووطنه. «أعنّي. أعنّي» ولكن لا مجيب.

ان «معلقة توفيق صايغ»، هي قصته، هي كحكاية المعلقات، تبدأ بالحـرب والفخر والوطن، مروراً بالحبيبة، ونهاية بالضياع! هي وجود شاعر كبير.

وان في معلقة توفيق صايغ شعراً لهو أعمق وأجرأ ما صدر باللغة العربية.

إنه شعر معقد وصعب وعميق، لأنه شعر عظيم.



٢

مغامر الشعر الشرير

هل صحيح أن أنسي الحاج في «الرأس المقطوع» شاعر يقوم بمغامرة سافرة مع الشعر؟! الجواب بلا تردد: نعم. ان الشعر عند صاحب «لن» و«الرأس المقطوع»، مغامرة خطرة، متعددة الجوانب، واسعة الأفق، مذهلة الأبعاد.

والحديث عن أنسي الحاج في «الرأس المقطوع»، ليس حديثاً سهلاً، إنما هو مغامرة مرعبة في البحث عن شيء ما. وهذا «الشيء ما» هو اكتشاف مثير، ممتع، ورهيب.

وأنسي الحاج شاعر ذكي وشرير، يجمع مع عفوية الشاعر ودفق حدسه، حذر الانسان الذي يتحسس الأرض قبل أن يطأها. فهو يدرك تماماً أبعاد كلماته، ويدرك معها وضعها الشعري المنفر في كثير من الأحيان. وإدراكه هذا يجعله يتربص بالكلمة، إلى درجة التعمد، ليلقيها جارحة، قاتلة، منفرة. فهو يريد أن يثير في قارئه هذا «الشيء ما» عن طريق الكلمة الرهيبة التي لم يتعودها السمع، والصور التي لم يألفها الخيال. والكلمة الشعرية هذه عنده بمثابة آلة حادة يقطع بها الأوصال الشعرية العادية، ويحطم بها اللعبة الشعرية المتعارف عليها.

□ **«الرأس المقطوع»**. أنسي الحاج. دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٣.

ولما كان أنسي الحاج شاعراً ذكياً وشريراً، فهو شاعر عبثي، لا مبال، وهروبي إنما هو في هروبه وعبثه ولا مبالاته شاعر جريء، فالكلمة الجارحة التي لا تحمل أي معنى عنده هي كلمة مقصودة، فاللغة الشعرية عنده هي مجموعة مواقف انسانية تحولت إلى رموز، التصقت بمضمونها، وجاءت هذه الرموز تدعم الشكل، ومن خلال الشكل، الأسلوب الخاص الذي يتميز به الشاعر. لقد أصبح الأسلوب هو الشخصية الشعرية المميزة التي يعبر من خلالها أنسي الحاج شعرياً، ومن ثم أصبح هذا الأسلوب موقفاً.

إن صاحب «الرأس المقطوع» شاعر حديث. ولقب «شاعر حديث»، لقب لا يستحقه إلا عدد قليل من الذين يكتبون الشعر. إذ إن له أسلوباً حديثاً في التعبير، فريداً في نوعه، وموقفاً انسانياً حديثاً ومعاصراً. فقصائد ديوانه هذا يجمعها على تشتت أبعادها، هذا الموقف الشعري الحديث من ضمن الشكل. وهذا الشكل فرض عليه وعياً كاملاً غامضاً.

اذن، فالشاعر في الرأس «الرأس المقطوع» يقوم بمغامرة سافرة في الشعر. فقصائده في هذه المجموعة التي تتفاوت في المنطلق والأبعاد والشكل، تتخذ موقفاً موحداً من الحياة، هو العبثية والسلبية. أنسي الحاج انسان سلبي، يخاف، وعندما يخاف ويشعر أن ليس هناك شيء ليفقده، يتقدم بجرأة اليائس ليقول ما يريد أن يقوله، «فالصمت العابر كالفضيحة» التي هي في رأيي من أروع قصائد الكتاب، تلخص إلى حد ما موقف أنسي من المرأة التي هي رمز لآفاق الحياة الجبانة، وميدان واسع للمغامرة والمران في أصول اللعبة الشعرية. ويبقى الصمت القاسم المشترك لموقف الشاعر. «ما العمل بالصمت؟ ترى لو سكتنا قليلاً» ولا يسكت، طبعاً، الشاعر.

والقفزة هائلة بين «لن» و«الرأس المقطوع». في الأول فض للبكارة الشعرية. فيه النغم الشعري المحتفظ بأصالة الصورة وحزنها

ودفئها. وفيه الخائف المتهيب والثائر الذي لا يعرف كيف يدفع ثمن ثورته. في الثاني الاستمتاع بالخبرة الشعرية، وقد اكتسبها بهذه السنوات، إنما ضاع منه بريقه العذري، فأصبح يمارس المتعة الشعرية ببرود وتصميم وإصرار. لقد حل النضج محل السعي وراء الخبرة، واغتنت التجربة الشعرية بذكاء بارد، يطل منه على عالمه العاطفي الدافئ، متجهاً نحو مغامرة لا يعرف مداها.

وهذا الشاعر الخائف الجبان الشرير، يعرف كيف ينقذ نفسه من الانتحار في كل سطر. وتبقى تجربته الشعرية في «الرأس المقطوع» تجربة رائدة، فريدة في نوعها، وعلامة فارقة في حركة الشعر الجديد.



٣

خيطا الحزن والحنان

من خلال هذا الصراع الكبير الذي يدور حول الشعر العربي الحديث، لا بد أن نشعر بفرح غامر عندما نرى نتاجاً ضخماً يدعم قضيته، ويؤكد مكاسبه. و«أقول لكم»، ديوان صلاح عبد الصبور الجديد واحد من هذه الدعائم وهذه المكاسب.

من الاطلالة الأولى على هذه المجموعة الشعرية، لا بد أن نحس إحساساً لذيذاً بأن هذا الرجل يريد أن يقول شيئاً ما... شيئاً أعرفه أنا ويعرفه هو. إنما كلانا لا يراه للوهلة الأولى، فنحن بحاجة إلى مزيد من الضوء ومزيد من الجهد. إنما هذا الاحساس هو إحساس حزين يترقرق من بين أصابعك، يخاف أن يضيع، وتخاف أن تمسك به طويلاً حتى لا يغرقك بالأسى. في هذه القصائد اقتحام كبير إلى فلسفة الأشياء، ليخرج الشاعر بالقصيدة عملاً فنياً مرتكزاً على أفكار عميقة، وتجربة وجودية كبيرة. في هذه المجموعة محاولة لتعميق الحياة، والخروج من سطحيتها عن طريق ثورة معلنة: تخليص الانسان من ذل السأم والحزن والموت.

في «أقول لكم» تسيطر هذه الأفكار ـ الحزن والموت والسأم ـ من

□ **«أقول لكم»** ـ شعر ـ صلاح عبد الصبور ـ دار الآداب ـ بيروت، ١٩٦١.

خلال معاناة كبيرة، لا بد أن تتضح الأشياء فيها، ويمر الانسان عبرها بيقين جديد عبر مطافات، تجمع بين ذل ومرارة الحياة، وبين الانطلاق إلى مدارج جديدة من النمو الروحي والحنان إلى المجهول الأكمل والأكثر انعتاقاً.

في قصيدة «الشيء الحزين»، أولى قصائد الديوان، يبدأ خيطا الحزن والحنان يجتمعان حول مدينة الموت الكبيرة، فيقول:

«ورحلة شط دنيانا
وأوجز كي أحدثكم
عن الموتى... بقايانا»

فإلى أين المفر؟

الملاح هذا الضال، ليس بالبطل الايجابي، فهو يخطىء ويفشل، ويعرف الشر واليأس، والصراع النفسي بأبشع صوره، فلا سلبية مع الصرامة، فالحياة الانسانية هي مجرد تجربة حزينة مليئة بالسأم والخيبة والضياع.

إلى أين يهرب؟ إلى مدينة من الوهم، والصراع مع نفسه، مع لا شيء. أهي «نكروبوليس»، مدينة الموت أم «متروبوليس» مدينة الحياة؟ أهي مستنقع راكد ومياه آسنة، تحتاج إلى بعض الضباب لعله يأتي ببعض قطرات من الندى والمطر، فينعش العشب، ويحيي الموات، ويزيد من الانطلاق.

لا...
«أقول لكم بأن الموت مقدور، وذلك حق
ولكن ليس هذا الموت حتف الأنف
تعالوا خيروا الأجيال أن تختار ما تصنع
لكي توسع
لمن يتبع

فلن تختار غير الموت»

نعم، فلا طريق إلا الموت، وما تغنى صلاح عبد الصبور بالموت إلا لتفاهة الانسان. فما الانسان إن عاش وإن مات؟ وهل وصل إلى مهرب؟ أبداً.

«عندما يلجئنا الحزن إلى بطن جدار
ليسقى فوقنا مثل تراب الموت زهرة
زهرة ميتة طال عليها الاحتضار
لا نرى إلا التناسي مهرباً من موتنا
موتنا القادم في ضوء النهار»

ثم تأتي قصيدة «الظل والصليب»، أروع ما في هذا الديوان، لتفرد جناح السأم فوق الحزن والموت، فتتأكد أول ما تبدأ القراءة بأن هذا الزمان هو زمان السأم.

«انسان هذا العصر سيد الحياة
لأنه يعيشها سأماً..».

«هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي... ولا يبين لكنه مكنون
شيء غريب.. غامض.. حنون»

ثم يرتد عائداً إلى مدينته الحزينة والأرض الخراب بترنيمة حزن جديدة، وتساؤل:

«لعله الأسى
الليل فيما ارتمى على شوارع المدينة
وأغرق الشطآن بالسكينة
تهدمت معابر السرور والجلد
لا شيء يوقف المأساة... لا أحد»

بعد هذا كيف يداوي الأسى، كيف يموه عن الحزن، في مدينة الذل هذه؟ أبالحب؟

«لو كنا نملك شيئاً غير الحب لبعثرناه
فوق رؤوس الأحباب.
... ...
هل كان ما بيننا
حباً... وعشناه
أم كان حلماً عندما
أدركنا الصبح نسيناه
أم أننا خفنا على قلبنا
وفي ثرى الخوف دفناه»

ثم إذا انتقلنا إلى القسم الأول من «أقول لكم»، اتضح لنا كم يتعذب هذا الانسان بالحرف، بالتيه، في نسج كلمات هذا القلق النفسي التطوري في مجتمع من الجمود والركود والموت، فهو يحتال على المعنى ليسمع صوته في مجتمع من الأموات. فلا بد أن نشعر بعد كل هذا أن الحزن شيء أصيل في صلاح عبد الصبور، والموت رحلة لا يعرف متى تبدأ، ولا كيف تنتهي. فهو يركب سفينة تيه كبيرة، وملاحها سكران،. تعب، مرهق...

«ولولا ومض مصباح يلوح لمقلة الملاح
لضل الركب في التيه سنين مئين
... ...
وان الليل والصبح قصارانا
يزني بها سأم..
يميتها سأم..»..

ويغزل صلاح عبد الصبور من أسطورة السأم احساساً قلقاً

عميقاً بالحياة. قلق الانسان الذي يريد تجاوز واقعه وحاضره إلى مستقبل فيه قمم كثيرة. ففيه شعور مستمر بالغربة وإحساس مستمر بالملل، لذا فقلقه قلق مصيري مبدع، وهو قلق يرمز إلى تململ النفس في سعيها إلى تملّك الحرية والقوة والعاطفة.

هذا السأم القلق لا يشل الحياة بل يعبر عن حب للحياة وللحركة، وعن ارتباط وثيق بديناميكية العيش، فلا يقصر الحياة على عالم من الأفكار المجردة، بل يتجاوزها إلى الفكرة الخلاقة الواقعية في الحياة. لذا فشعوره بالقلق ناتج، ليس فقط، عن حزنه وموته وسأمه بل لأنه يرى العالم بصورة لا ترضي إحساسه وعواطفه. يريد بديلاً منها، يمزق كل أستار السخافة واليأس.

«أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلني الفكر، ولكني رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتاني الموت، لم يجد
ما يميته.. وعدت دون موت
أنا الذي أحيا بلا أبعاد
أنا الذي أحيا بلا آماد
أنا الذي أحيا بلا أمجاد
أنا الذي أحيا بلا ظل...
بلا صليب».



٤

الشعر والمتاهة الكبرى

لم يعرف الشعر متاهة أكبر من متاهة اليوم في العالم العربي.

لم يكن الشعر أكثر ضياعاً، ولا أكثر خصباً في تيهه، مما هو عليه عندنا في السنوات الأخيرة. فسيناء الشعر العربي الجديد اليوم هي أكبر من متاهات الربع الخالي وربى نجد الشعر القديم بالأمس، فصحراء التيه التي عاشها شعرنا عبر تاريخه كله كانت امتداداً دائماً لها في كل زمان وفي كل عصر.

وإذا كان النقاد يتحدثون دائماً عن «أزمة الشعر العربي» منذ أن بدأ هذا الشعر يتمدد ويثور ويضرب جذوره في أرضنا ـ وهو أصيل في تراثنا وتاريخنا وأدبنا ـ فانهم كانوا يعالجون أزمة الشعر هذا على صعيد الشكل، وكان خلافهم خلافاً حول القوافي، لا حول ما تحمله هذه القوافي. فالخصب ثم الثورة ثم التجديد الذي عرفناه في

□ «**المدار المغلق**»: جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة الوطنية، بيروت، ١٩٦٤.

□ «**أحلام الفارس القديم**»: صلاح عبد الصبور. دار الآداب، بيروت، ١٩٦٤.

□ «**غرفة بملايين الجدران**»: محمد الماغوط. مؤسسة النوري، دمشق، ١٩٦٤.

الشعـر العـربي في الربع الأخير من القرن الماضي، كان امتداداً تاريخيـاً للضيـاع واستمراراً لمأساة التيه التي عانى منها طوال وجـوده. لذا فمتـاهـة الشعـر ليست بالشيء الجـديـد في تراثه، ولا الخصب بالظاهـرة الحديثة، والشعر كان خبز العرب منذ أن وجدوا، غير أن اتساع متاهة اليوم يختلف عن عمق متاهة الأمس، فسيناء الشعر الجديد طريق تبحث لتؤدي إلى أرض الميعاد، بينما كان الربع الخالي وربى نجد وطناً موجوداً حياً للشعر القديم، وإن كان غير معروف الحدود، ولا محدد الابعاد.

ولعـل المتـاهة الكبرى تبدأ في «المدار المغلق» عند جبرا إبراهيم جبرا، صاحب «تموز في المدينة» ديوانه الأول، حيث كان واحداً من قلائل جداً، أعطوا الخصب الشعري في الوطن العربي قالباً جديداً مرناً ومتحركاً، وأغنوه بمضمون حديث، فصارت القصيدة الحديثة قصيـدة تحمـل موقفـاً إنسـانيـاً عصريـاً، وتحمل قالباً يتجاوب بمضمونه مع هذا الموقف. ولعل تيه جبرا الشعري قد بدأ منذ أن أضاع تموزه في المدينة. فبدء المتاهة في الديوان الأول، حيث تموز، إله الخصب المنقـذ، إنسـان مصلوب على شرفات المدينة، معلق بعواميدها، ملقى في مقاهيها، وحيث الخطوة الأولى من الضياع. فمن أين يحييه، وكيف يبحث عنه، وليس هناك أمامه الا «مدار مغلق»، يبدأ منه بخطوة واحدة أيضاً مسيرة التيه الطويلة. وشعره هو بوق للنفاق، ينصاع لكل خديعة!

لعل تيه جبرا يدور في «المدار المغلق» في دوائر الليل حول شفتي حبيبة، أو عينيها الكحلاوين، كالمرأة الغادرة، يراها ولا تراه، كما في قصيـدة «نـرجس والمرايا»، إلى أن يصطدم كأعنف ما يكون آلاصطدام بخيبة الأمل والمرارة الخانقة، وهو يسعى في تيهه إلى الوصول، كما في قصيدة «رسالة إلى توفيق صايغ» حيث يتخطى كل شيء، ويحطم كل شيء، ويخرق كل الأقنعة:

«نحن الغرباء الآبدون.
نحن الرافضون المخلفون للطين
سلاحف الطين، النافذون
مصاريع الامام كالرصاص.
غبار أرجلنا قصائد
ينتحر بها الآخرون».

غير أن جبرا ليس غريباً عن متاهته، بالرغم من عنفه، بل يكاد يبدو كأنه سعيد بها، مكيف نفسه لواقعها، عارف بما يتوقعه منها. ففي القصيدة «اركضي اركضي يا مهرتي»، يستسلم للذة الهرب:

«اركضي اركضي يا مهرتي...
من فرح، لا لشيء،
من فرح بالمتاهة، يا مهرتي،
واصهلي، وهللي،
لا لعشق، لا لشيء.
من فرح بالمتاهة، يا مهرتي».

ثم يضيع عاشق الأطلال في تعرجات عديدة بين القتلى من الرفاق، من جوع الى سأم، في مواقف لا تعد ولا تحصى، «ومن يتقن العد في المتاهة» يا ترى؟

والمتاهة، متى تبدأ حتى تنتهي؟ في «يوميات من عام الوباء» صرخة تمزق الانسان العربي الهادر وقته بين السفر إلى أرض يحلم بلقائها دائماً، وبين أرصفة المقاهي مع ألوف من المشردين وجيوبه خاوية. فجبرا شاعر قاس لا يرحم ولا يعرف أن يغلف كلماته بنوع من الرقة. وهو شاعر لا ينافق. في قسوته نوع من التحدي، تحدي الانسان المجروح، وعشر سنين من السفر لم تنفع شيئاً. والمدينة نصف على نصف، لا تعرف إذا كانت ميتة أو أنها تمارس الحياة

لأن الوبـاء لم يجتحهـا بعد، والنساء تبكين في زواياها، ويبصق الرجال حقداً على الأرصفة، والتحية يلفظونها كالشتيمة.

والمدينة هذه بؤرة العقم والحياة في شعر جبرا، صلب تموزه فيها، وسمرت الأكف على النوافذ والأبواب، وانفجرت المنازل ينابيع دم، وليس هناك من يضرجها بحبه. وهذه القصيدة بالذات دورة كاملة لجبرا داخل مداره المغلق.

وفي شعر جبرا ضجيج، يشعرك بنوع من التآكل الداخلي، يدفع رغبتك في التحطيم إلى أقصى مداها، من أجل البحث تحت الركام عن هذا الذي أضعته يوماً وأردت بناءه، وإذا به بعد أن أفقت لم يبق إلا الصحو وبقايا من نغم. ويتحول هذا الضجيج إلى صراخ يصم أذنيك إلى أبعد ما يكون الصمم. وتبدأ المتاهة من جديد:

«ما كنت، لا ما كنت لأبغي
فراراً من متاهتي
متاهة أهلي، رفقتي،
...
ما كنت، لا ما كنت لأروي
عن متاهتي
أنا الطليق، طليق
بين جدران ثلاثة
رابعها الدهليز يمتد
امتداد الأزل».

إذاً هناك استسلام للمتاهة، بل اقرار بواقعها، ولماذا الهرب؟ لا، هناك ارتطام بحقيقة الجيل الذي خرج منه جبرا، ليكتب شعراً. وكان ضياعه، «ضياع جيله الحاقد الباكي».

وخرج من جيل جبرا، وهو أحد رواده، الشعر الجديد. وكان هذا

الشعر بداية حركة زادت من خصب التيار الأدبي كله، وإن زادت من ضياعه وأكدت تيهه. وجاء «المدار المغلق» كالتجربة الشعرية الأصح والأسلم لجبرا، بل الأكثر وضوحاً في محتواها، بعد «تموز في المدينة»، ليؤكد أن الشعر الجديد لا يكتفي بالقالب ولا بالشكل كمبـرر وحيـد لوجـوده، أو خروجه عن عمود الشعر العربي. بل ليعـطي مضمـونـاً حديثـاً لعصر الأزمنة الحديثة التي يعيشها الانسان العربي في القرن العشرين، عميقاً في جذوره، مبتوراً عنها. فكان جبرا إبراهيم جبرا الشاعر الحقيقي الذي يعيش كإنسان حديث تجاربه الشعرية، ويخرج بالشعر الجديد جديداً في محتواه وشكله، وحـديثاً بمواقفه وتجاربه كأن على شفتيه بقية من عسل وبقية من علقم.

* * *

ويأتي مع المتاهة الحزن، فقد كان الحزن علامة فارقة من علامات الشعـر الجديد، بل واحدة من أبرز خصائصه. فكما كان التيه أصيلاً في الشعر العربي في مده الجديد، كان الحزن أكثر رسوخاً في نفسيته ومضمونه. ولعل الشعر الذي وفد من مصر كجزء من عطاء الثورة الشعرية الخصب، وكان أكثر هذا المد حزناً، وأعمقه.

و«أحلام الفارس القديم» ديوان صلاح عبد الصبور الثالث، متاهة أخرى لهذا الفارس القديم مع الحزن، وهو يطرح قضية الحزن في الشعر.

ولماذا نكتب شعراً حزيناً يا ترى؟ ألأن حياتنا مجرد فوضى وهذيان، نظل نهرب فيها من الظل إلى الشمس، وحلمنا ثوب أرجواني نفرشه فوق جسد امرأة، ونسير في جنازة، تابوت الميت منا أكل السوس خشبه، ووراءنا قافلة سوداء من اللصوص والقتلة والمجرمين؟

ففي قصائد «أحلام الفارس القديم» يفرد هذا «الشيء الحزين»

جناح السأم فوق كل شيء. والحزن والموت والسأم هي من خصائص شعر عبد الصبور. فهو شاعر المدينة الحزينة، وقد نزلها ليجد أن كل خطوة في وسطها مغامرة وقد يموت قبل أن تلحق قدم قدماً أخرى، يموت ولا يعرفه أحد، يموت ولا يبكي أحد.

وهو وحده في شعره، يستسلم لحزنه، كما يستسلم جبرا لمتاهته. وفي استسلامه نوع من الاعتراف بحقيقته وزمنه ومصيره. فهو من جيل المدينة، جيل الهزيمة والنكبة، وشعره الحزين لأن جيل المدينة هو جيل الانسان الحزين. فالحزن عنده يستقر وينمو ويمد جذوره بعيداً وعمقاً في حياته. ولا يبقى له إلا الخيبة. ويتعب قلمه من الصمت، ويثقله همس الموت بالألوان، ويلهث ورقه. ولا يمل من البحث عن طريق للضحكة البريئة أو الدمعة البريئة دون حساب الربح أو الخسارة.

ولعل «أحلام الفارس القديم» أكثر دواوين عبد الصبور نضجاً، وإن كان مستواه الشعري أقل من «أقول لكم»، ديوانه الثاني، لولا قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»، التي هي من أهم قصائده وأكثرها عمقاً ومستوى شعرياً، كما كانت «الظل والصليب» أكثر قصائد ديوانه الثاني أهمية.

غير أن «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» عوّضت كثيراً عن نقص الديوان، في كونها القصيدة الأكثر جرأة والأكثر عمقاً والأكثر لعباً بالقوالب الشعرية، بل الأكثر امتداداً لخصب عبد الصبور الشعري. ولعلها ستبقى أحسن قصائده على الاطلاق، هي و«الظل والصليب» لذلك جاءت «مذكرات الصوفي بشر الحافي» على نمطها أقل مستوى وأقل شاعرية، أسلوباً ومضموناً. فقد أراد عبد الصبور أن ينسج على منوال الأولى، ويكرر نفسه، فجاءت مفككة متباعدة، ينقصها الكثير من غنى الأولى. وأكد في قصيدة «الملك عجيب» على ملكيته لناصية التعبير الشعري الحديث،

مبتعداً عن الرومانطيقية التي طغت على ديوانيه الأولين، متخلصاً من اهتمامه بالقافية والبحور المفتعلة، فأصبح أكثر تحررا منها، بل أكثر هدوءاً واطمئناناً إلى امكاناته كشاعر حديث. إلا أن تجاربه ما زالت في أكثرها مشوهة وناقصة.

ويأتي الجوع، بعد المتاهة والحزن، ليكمل حلقة الضياع في الشعر العربي الجديد. ومحمد الماغوط أول جائع حقيقي أصيل في شعرنا:

يا أهلي... يا شعبي
يا من أطلقتموني كالرصاصة خارج العالم
الجوع ينبض في أحشائي كالجنين
اني أقرض جذوري من الداخل...

* * *

ويبدأ «غرفة بملايين الجدران»، ديوان الماغوط الثاني، في ثقة بديهية بعد ديوانه الأول «حزن في ضوء القمر»، (١٩٥٩).. فأطلق اسمه في دنيا الشعر الجديد، ووطد أقدامه كشاعر ذي صوت يختلف في أدائه ونبراته عن باقي الأصوات. وكانت القصيدة النثرية، كما أحب أن يسميها بعض النقاد، وكان نفس جديد في الشعر الجديد. كان شعراً. وعاد صاحب «غرفة بملايين الجدران»، بعد غيابه مدة من الزمن، إلى المسرح بأصابع سليمة، والحبر ينزف من غرفه على الجدران والقاعات، والقدرة على سبك الكلمات لا تنفعه، وهو يسمع طقطقة القصائد في جيوبه.

فمحمد الماغوط طاقة ضخمة من الموهبة الشعرية، فهو أمير القصيدة النثرية ـ إذا استعرنا هذه التسمية وقتياً للتمييز ـ بلا منازع. فقد فجر مع أولى كتاباته الشعرية طاقة مذهلة من الصور والرموز، وحوّل الكلمة العادية المحكية إلى شعر.

وهـو شاعر الفقر بقدر ما هو شاعر التمزق والغربة، هذه الغربة التي فرضت عليه في وطنه وفي خارج وطنه، وفرض عليه بحكم قسر الظروف أن يكـون كاثوليكياً ضمن جوقة ترتيل بروتستنتية، فلم يوافقه اللحن، ولم ينسجم مع الايقاع، ولم تعجبه كلمات الترتيلة. فقرأ مزاميره وحده، ولم يسمعه أحد، وبقي يرتل.

ولم تعـطه الحياة شيئاً من كل ما تمنى؛ حتى حاجباه خصمان متقابلان، والجنازات تملأ الشوارع والعمال يتساقطون من الأدوار العليـا، والقبـور الصغـيرة تتسـاقـط كالندى على قبعات الناس ومعاطفهم. فهو لا يريد أكثر من أن يأكل ويشرب ويموت.

وخلق محمـد المـاغـوط مع شعره الصورة الشعرية الغريبة غير المألوفة. صوره هي ملكه وحده، من صنعه ومن ابتكاره؛ صور حادة شرسـة مبتـورة متـداعيـة، تقفز قفزاً وتصفعك في وجهك. وهذه الصـورة تزيد في غنى التجربة الشعرية عنده. فكل تجاربه هي تجارب من دقائق الحياة العادية، من غير أقنعة ومن دون زيف. فهو انسان مطارد وملاحق، بدوي من غير مضرب، ومشرد من غير رصيف.

وإذا تركنا لبعض الوقت مقاييس النقد التي تفذلك بها كثير من النقـاد بالنسبة لشعر الماغوط، فسنجد أن ديوان «غرفة بملايين الجدران» قد وضع لأول مرة الناقد الصحيح أمام تجربة شعرية فريدة من نوعها، تحمل امتداداً ونفساً عجيباً. وإذا استعرنا من الماغوط تعابيره، لشعرنا أن تجربته هذه، تجربة ملاحقة باستمرار، كغيمة أصيبت بالجرب، أو كموجة وحيدة مطاردة في البحر. ويتأبط الشاعر ثيابه وكتبه ووطنه.

غير أن محمد الماغوط، بالرغم من القساوة التي يصفعنا بها، شاعر يكاد يقطر رقة، بل هوساً رومانطيقياً (بعيداً عن سوء استعمال هذه اللفـظة) كما في قصيدة «الرجل المائل». فتجاربه وصوره لم تعد

نيـازك سـوداء يحـرقهـا في وجهنا ليرعبنا بها، بل هي في كثير من الأحيان مشاعل نور وضاء. ومحمد الماغوط مثال آخر حي للشاعر الذي أعطى مضموناً حديثاً للشعر الجديد، فشقّ فرعاً آخر غير الطريق الذي سلكه شاعر كبير كجبرا، غير أنه مثال الشاعر الذي رفع اصبعه ليوجه اتهاماً غضوباً للبشر، مستنزلاً لعنته ولعنة جيل من المشرّدين الغرباء في أرضهم مثله. وكان اتهامه صادقاً وصحيحاً.



٥

انتصار الفارس المقعد

من يخاف بدر شاكر السياب اليوم؟ لا أحد.

لقد اكتشف السياب فجأة ـ بعد موته ـ أن له أصدقاء كثيرين. حتى أن واحداً من ألد أعدائه ومنافسيه كان سباقاً عشية وفاته ليقف معلناً في تصريح صحافي له: ان بدر كان شاعراً كبيراً.

وضحك وجه بدر الطويل الشاحب النحيل من هذا الانعام الكبير. فما فائدة هذا الوسام الماسوني جزيل الاحترام على مخدة سوداء كبيرة يحملها صبي يتيم من «جمعية الرفق بالأدباء الموتى»، في موكب هزيل، لشاعر كان محسوباً في عداد الأموات منذ سنوات، لم يشأ الطبيب أن يحرر شهادة وفاته إلا منذ حوالي شهرين؟

ربما، لا شيء، إلا التأكد من أن هذا الوسام لم يمنح لحيّ أبداً. إن الموتى لا يخيفون أحداً في هذا العصر.

ولعل موت بدر شاكر السياب قد أصبح ضرورة ملحة في السنوات الأخيرة، من أجل الشعر وتاريخه، ومن أجل بعض «أصدقائه» الشعراء بالدرجة الأولى.

□ «**شناشيل ابنة الجلبي**»: بدر شاكر السياب. دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٥.

لقد زال الكابوس الذي خيم فوق صدور أصدقائه، وانتهى النزاع على قصب السبق في زعامة الشعر العربي الحديث، في مضمونه «الجديد» ومضمونه «العربي». وأصبح من الممكن اليوم أن يسمى «كبيراً» فقط. لقد سقط من الحلبة غريم قوي، ونقص عدد الطامحين إلى المجد.

لا يهم اليوم أن يسمى السياب رائداً وعظيماً وسباقاً، وقد مات بدر. ومن سيذكره بعد سنة؟ يقولون (أو يتمنون): لا أحد! المهم اليوم أن يقال عن الذين كانوا يقاسمونه منافسة «المجد» انهم عظماء ورواد، وقبل كل ذلك انهم شعراء. ان موت بدر قد وضعهم كلهم أمام محك التجربة الخطرة الأولى.

وجاءت نهاية بدر شاكر السياب الملحاحة الضرورية في وقت ولا أنسب منه. لقد مات في اليوم الذي صدر فيه ديوانه الأخير «شناشيل ابنة الجلبي». لقد كان لا بد أن يموت من أجل هذا الديوان. فقد حمل أجمل وأروع وأحسن ما كتب السياب في عمره القصير. وكان من الصعب أن يتجاوزه. لقد كان شعراً عظيماً.

لقد كان بدر يعرف أنه سيموت، ويعرف من يدعوه للحاق به. إنما كان ينتظر من يدق عليه الباب ليؤخر رحيله. ولكن كانت أمه تدعوه أن يلقاها في المقبرة الثكلى، وأن يقتحم الليل جوعان معها، من دون رفيق ليأكل من زادها. ودرب بدر نحو أمه درب موحش، فلا أصدقاء، إلا مرضه وقدماه العاجزتان، والمكان ناء، وبينه وبينه مدن وصحارى وبحار.

وينطلق السياب وراء أمه، يبحث عنها وراء سور من حجارة عتيقة، لا باب فيه ولا نوافذ يدق عليها، ولا درب يعود منه. ينطلق الشاعر بلا وداع، فالصغار يولولون، يسألون عنه، وينتظرون عودته.

وتبدأ ليالي السهاد من لندن إلى باريس، نهاية بالعراق، وينتظر

السيــاب النهاية التي ما عاشها شاعر من قبل. لقد كان يترصد الموت، ويراه، ويسير نحوه، ويكتب عنه شعراً.

من لنــدن يرسل صيحته العطشى: «ماء... أين الماء». ومن خلال عطشه لرفيق أو جار، في الضباب المعتم كان يظن كأن الصبح قد أشرق في العراق، وتتراءى له جيكور من بعيد، لحى الشيوخ تضيء وأعين النسوة تحدق.

وفي باريس، تنســل اليه الذكريات كالعبير، طيفاً مزمناً لأحلامه، لا يذكـر منها إلا وداعها، القاسم المشترك الوحيد بينهما. وتعيد باريس اليــه عمر الطفولة، وهو على أبواب الشلل الأبدي. تذكره «بوفيقة» و«اقبال»، معيدة عمره أعواماً إلى الوراء.

ويصل الى العراق، أرضه وبلده ووطنه، ليعود إلى معاناة قضيته. تذكره عودته بماضيه. بطفولته الشقية وشبابه المفجوع. كيف كان يجوع الأطفال ويظل يحلم هو بالقمر والهوى. ويتمرد انسان شبابه على البنــادق والخوذ، على كل أنواع العبودية، حتى يزدحم دربه بالعسكر، ويعرف الجوع والرعب. ويمضي بالأسى عامان، حتى يهده الداء ويعلكه الحديد بين مستشفى ومستشفى، يعود بعدها إلى بلاده، يحمل جنازته ليعيش أعواماً من الحرمان والفاقة قبل أن يمضي في طريق النهاية.

وبين هذه البلدان الثلاثة يحدد السياب خطوط مراحل مرضه كلها. ومن خلال مرضه، مراحل حياته، حين تركزت في نهاية حتمية نحو الموت الذي انتظره أعواماً، فتوضحت هذه الرؤيا، وأعاد من خلالها تحديد مواقفه المتعددة من الحياة وهو على شفير الموت الحتمي. لقد كان الشاعر الأول الذي كتب عن الموت وهو يراه بعينيه يزحف نحوه.

ومن ليالي السهاد، وريح الشمال تجرفه نحو النهاية الحتمية، لقد

كان يرى رؤيـا لا وضوح بعدها، كيف سيخلو البيت منه. ولكن جيكور كانت دائماً هناك، مرتع صباه وحبه الأول والأخير. جيكور أشجارها دائمة الخضرة، وليلها لا ينام، وشاعرها يغني كالطيور.

ويستعيد مع المرض ذكريات حبه الأول، وينساق وراء الاعتراف بأن كل الذين أحبهم في الماضي، ما أحبوه، وقد أضاع عمره يبحث بين أكوام المحار عن لؤلؤة، لعلها تبزغ كالنجمة، وتدمي يديه وتنزع الأظافر عنهما ولا ينز هناك غير الماء والطين.

وتثقـل به الذكريات في فراشه الحديدي في لندن، مطلاً من وراء ذكرى أبيه وجيكور. فيودع زوجته ويعود لجيكور أمه، ولكنه يعود هذه المرة كسيحاً؛ وكيف يمشي، وقد مزق الداء قدميه؟ كعمود ملح يسير، مشبهاً اياه بسدوم وعامورة.

هذا هو جو بدر شاكـر السيـاب. وهنـا منـطلق «شنـاشيل ابنة الجلبي». من المرض، ومن الجرأة الحتمية في الموت، ومن الانطلاق إلى أبعد حدود الانسانية، استطاع في آفاق شعرية لم يصلها من قبل، أن يخوض في تجارب رائعة في الشكل والاطار الشعري. لقد وقف بثقة تامة أمام أجرأ تجربة شعرية جديدة في الشعر الحديث. كان المضمون انسياباً تلقائياً للفكرة التي كانت تلحّ عليه ساعات حياته الأخيرة، فكان فناناً يقولب كيفما أراد قالبه الشعري. والثقة التي كتب بها بدر ديوانه الأخير تكاد تعادل يقينه بحتمية المضمون الذي اختاره له، وبحتمية وصوله اليه. وبقدر ما شلت قدماه ازداد شجاعة، ووقف كبيراً بين أقزام جبناء من شعراء قلدوه، وتجارب أجهضها التردد والخوف.

بدر في «شناشيل ابنة الجلبي» كان انساناً، وكان شاعراً. وهذه قمة لم تصل اليها حبال مراوغة الشعراء الآخرين المتطاولين، فحبالهم الشعرية غير مجدولة بالأصالة الانسانية وبالنبوءة الجريئة المخلصة.

فبين دواوين بدر العديدة، تبقى المسافة التي قطعها بين «أنشودة المطر» ـ مجموعة مختاراته الشعرية الكبرى سنة ١٩٦٠ ـ وبين «شناشيل ابنة الجلبي» مسافة قلما يجتازها شاعر في أقل من خمس سنوات. في «أنشودة المطر» كان بدر قد بدأ يمشي على أرض صلبة، يطل على الدنيا كشاعر حديث يحمل قالباً جديداً، يهمه أن يتقن حرفته كصانع ماهر في محترف الصياغة الشعرية الجديدة. وبقي هناك في القمة متنقلاً بين منحدرات كـ«منزل الأقنان» و«المعبد الغريق»، حتى وصل إلى «شناشيل ابنة الجلبي».

وهناك كانت مهارته الصناعية قد بلغت من الثقة والمرونة والدقة ما جعله يدخل في مغامرة شعرية، هي من أقسى وأمتع وأفجع ما عرفه الشعر العربي الحديث.

غير أنه بقي بين هاتين العلامتين الفارقتين، شاعراً مفتوناً بالموت. فقد كان الموت أسطورة حياته التي ألحت عليه ـ طوال عمره ـ الحاحاً مخيفاً. ومن هنا تردد صدى الأساطير في قصائده، وكان من أول من دخلها في الشعر العربي الحديث. فكانت رموز الموت ومعانيها تتجسد في تجارب حية ومواضيع مختلفة يعيشها الشاعر ويعايشها. وكان استخدامه لأسطورة سيزيف مثلاً في «رسالة من مقبرة» (في ديوانه «أنشودة المطر») من أبرع ما حققه الشعر العربي المعاصر في الاستعانة بالمضمون الأسطوري، للتعبير عن فكرة الثورة والقيامة. وتركزت الأسطورة، لتصبح جزءاً من مناخه النفسي وثقافته الشعرية، ولتصبح مطواعة في يده، فيستخدم جانبها الشعبي، كشناشيل ابنة الجلبي. والقارىء الذي يرافق الشاعر يشعر بأنه أمام رمزين دائمين: الموت، والقدرة على الانتصار عليه، فضلاً عن طموحه بأن يلج باب الحياة والخصب في الحياة عن طريق باب الموت. فهو شاعر مفتون بالموت إلى درجة الطفولة الساذجة.

غير أن بدر شاكر السياب، في انشغاله بقضاياه الصغيرة الخاصة، عن طريق اقتحام الموت، لا ينسى ـ ولا يريد أن ينسى ـ أرجاء عالم الانسان الواسعة، الممزقة، وقضاياه الحزينة ومشاكله الاجتماعية. و«جيكور»، عبر أمه وزوجته وولده، في «شناشيل ابنة الجلبي»، كـ«بويب» في «أنشودة المطر». وبويب نهر جيكور، يدفعه حبه للفناء أن يموت غرقاً فيه، حيث يصبح موته انتصاراً. وموته في اعتقاده قربان على مذبح عالم بعيد عن الدموع والدماء، حيث للانسان كرامة، وللانسان حق وقيمة، وحيث الكفاح قدر. فالأسطورة في «شناشيل ابنة الجلبي» من حكايات شعبية وأخرى جاهلية، كـ«إرم ذات العماد»، تتسلل بشكل غير مرئي، ولا تبرز بشكل حسي أبداً. فهو يفترض الأسطورة افتراضاً كجزء من عطائه الشعري، وتراثاً أصيلاً في عمقه الفكري والنفسي.

وتتراءى له جيكور من خلال أسرّة الحديد بين مستشفى ومستشفى دائماً، حيث كان كل شيء فيها هادئاً وحزيناً. فجيكور رمز لحياة الصبا والهناء والبساطة والهدوء، التي يطمح أن يعود اليها، ويتسكع في دروبها الملتوية الصامتة. فهي رمز الحنين الأول. ويموت بدر الشاعر، حاملاً بين جنبيه قلباً يفيض بالشوق إلى قريته الوادعة الغافية، ويغص بالأسى لموته منفياً بعيداً عنها. لقد كانت حبه وطموحه الأول والأخير.

وتضع سطور «شناشيل ابنة الجلبي» خاتمة رائعة لحياة بدر شاكر السياب، كشاعر عملاق ناطح بشموخ رأسه علياء الشعر، وبقي «أصدقاؤه» الشعراء، من الذين اكتُشفوا أصدقاء فجأة بعد موته، مجرد حَمَلة لبساط الرحمة في موكب الموت المهيب، بأوسمة مزيفة لن تبيح لهم دخول ملكوت الشعر الحقيقي.

٦

... وهزيمة الشاعر المقتول

هل مات بدر شاكر السياب قتلاً؟

ان أصابع الاتهام تشير إلى وجود مؤامرة وقع ضحيتها بدر، ومات منهـا، بقدر ما مات من الشلل الذي سرى في جسمه طوال ثلاث سنوات من المرض. لقد قتلته الحرب الضروس على إمارة الشعر الوهمية، ساعة أسفرت عن نزاع بين الشعر والحقيقة من جهة، وبـين الزيف والجبن من جهـة ثانيـة. لم يكب الجـواد بالفارس المشلول، إنما انتصر الشعر بهزيمة الغوغاء، وانتزع الفارس المقعد قصب السبق من بين أيديهم انتزاع المنتصر له أمام حتمية الهزيمة والانكسار.

لعلني، أقـل زملائي المتحدثين الليلة معرفة شخصية ببدر شاكر السيـاب. فلقـائي الأول به يعود فقط إلى سنة ١٩٥٩، ومعرفتي الأكيدة والفعلية به تدرجت فيما بعد من صدور «أنشودة المطر» ـ مجمـوعتـه الشعرية الكبرى ـ سنة ١٩٦٠، عبر السنين التالية حتى بدء مرضه، وفترة الصحو القصيرة التي قضاها في بيروت،

□ كلمـة ألقيت بذكـرى رحيل الشاعر بدر شاكر السياب، بدعوة من نادي خريجي الجامعة الأميركية في بيروت في ٣ شباط ١٩٦٥. شارك فيها كل من: جبرا إبراهيم جبرا، أنسي الحاج ويوسف الخال.

حتى اشتداد هذا المرض وصدور «شناشيل ابنة الجلبي»، في اليوم نفسه، الذي مات فيه. ولكنني، وإن كنت أقل زملائي ارتباطاً زمنياً، أو معرفة شخصية بالسياب، غير أنني كزملائي في هذه الأمسية، واعٍ لحملة التضليل التي ذهب السياب ضحية لها، في سبيل مجد الشعر.

لقد اكتشف السياب فجأة بعد موته أن له أصدقاء كثيرين، ويتسابق كل هؤلاء، وقد خلت الساحة من فارسها المقعد، إلى المناداة ببدر شاعراً كبيراً ورائداً. فماذا يهم الآن، وقد نقص عدد الطامحين للمجد، وزال الكابوس الذي كان يتهددهم؟

إن التكريم الذي لقيه السياب في الصحف بعد موته، كان تكريماً مضاداً. لقد كان القصد منه، طرح قضية الشعر بشكل بعيد عن الشعر ونقده، عن طريق اقحام السياب فيها، وزج مقاييس غير واردة في قضية الشعر وتقييمه أصلاً.

قضية الشعر إذن، التي هي القضية ـ الأساس، قد انحرفت عن الغاية المقصودة منها، ساعة تغاضت عن أبعادها الفنية، بتمييع حقيقتها عن طريق خلط مضمون الشعر القومي ومحتواه السياسي الوطني، بالقيمة الفنية الصرفة للشعر، ومكان هذا الشعر في مستويات حركة الأدب اليوم.

لقد أجمع الذين كرموا بدر، على بحث قضية هامشية، وهي اتجاهات السياب السياسية، أي أين كان يقف، ومع من كان يتعاون، من دون القضية الأصل والأهم، وهي قضية الشعر، أي من هو الشاعر، ومن هو غير الشاعر، ومن هو المتطاول على الشعر.

لنتساءل، قبل أن يكون التلميح السياسي، مأخذاً ينتقص من دور السياب في حركة الشعر العربي الحديث، عن مدى العطاء الذي جاد به بدر على الشعر الجديد.

«لقد كان السياب شاعراً واضح الرؤيا، زاده المرض تصميماً وإصراراً، على إعادة تحديد مواقفه المتعددة من الحياة وهو على شفير الموت الحتمي. لقد غاص بتجارب رائعة في الشكل والاطار الشعري، ووقف بثقة تامة في «شناشيل ابنة الجلبي» أمام أجرأ تجربة شعرية جديدة في الشعر الحديث، يقولب كيفما أراد قالبه الشعري، ويطلقه بعيداً عن تجارب مماثلة أجهضت من التردد والخوف. وقد اتقن السياب مهنته كصانع ماهر في محترف الصياغة الشعرية الجديدة، يخرج من مغامرة شعرية، ليدخل في مغامرة أخرى وهي من أمتع وأفجع ما عرفه الشعر العربي الحديث في السنوات العشر الأخيرة. فكانت الأساطير تتجسد رموزاً في قصائده، يخرج منها بتجارب شعرية غنية، كان يعانيها ويعيشها من اطلالته من القبر، حتى أصبحت مطواعة في يده، يميتها ويبعث فيها الحياة كيفما شاء. غير أن السياب، منذ اليوم الأول لانطلاقه الشعري كصوت جديد، لم تكن قد ألفته حركة الشعر الحديث الفتية آنئذ، كان انساناً يتطلع إلى المعذبين في أرض جيكور وعلى ضفاف بويب، ساعياً إلى عالم بعيد عن الدموع والدماء، حيث للانسان كرامة، وللانسان حق وقيمة، وحيث الكفاح قدر». لقد اعتنق العقيدة الشيوعية ووجد فيها مجالاً رحباً لانسانيته المرتبطة بعواطفه الأصيلة مع الجماهير والفقراء والكادحين.

لم يكن يطيق بدر في تلك الأيام، أن يرى حبيبته، إلا بسمة انتصار على وجه شعبه، ولم يكن يحتمل فكرة رسم قمر أزرق، أو حفر نجمة رمادية في قلب حزين، لقد كان يريد أن يعطي قلبه الكبير الحزين، إلى الناس والأطفال الذين لا يجدون من يطعمهم ومن يحفظ كرامتهم. وعندما كشفت له الشيوعية عن وجهها الحقيقي، تركها وفر هارباً إلى ايران.

من وقتها لم ينتم بدر إلى أية حركة سياسية، وبقي فاتحاً قلبه إلى

نفس الجماهير الفقيرة التي أحبها وكان جزءاً منها. وبقي كارهاً للطغيان وللخوذ ولكاتمي الأفواه. وبقي يدق بيديه النحيلتين، ولكن بصلابة، باب الحرية بعناد وإصرار كبيرين.

لم يتحـول السياب سياسياً عن خط سيره. ولكن خيوط المؤامرة كانت تتجه لتطويقه عن طريق تمييع مكانته الشعرية والتشكيك فيهـا، والتقليل من أهمية إسهامه في تطوير الشعر الجديد، وما أدخـل عليـه في الشكل والأسلوب والمضمون. لقد كانت المؤامرة تهدف إلى لفت النظر إلى مواقفه السياسية بغية صرف النظر عن موهبته الشعرية. ان بدر لم يتقلب كما كانت توحي المؤامرة دائماً. لقـد اختلفت صداقاته، ودفعته حاجته المادية المخيفة في سنوات عمـره الأخيرة أن يتوسل ويتسول ليوفر لنفسه الحد الأدنى من الكـرامة. أرسل إلى حاكم بلده في إبان مرضه، يمدحه بقصيدة، مدعومة ببرقية مذيلة بتواقيع عديدة من أصدقائه الشعراء، تزيد حاكم العراق مديحاً، لعل الدولة التي ينتمي إليها تتبرع ببعض المال لشاعرها المشلول. وتمخضت البرقية والقصيدة ـ الجبل عن فأر، فتبرع عبد الكريم قاسم بمبلغ زهيد من المال لم يكف أجر عملية واحدة. وعندما انهار حكم قاسم في العراق، كان بدر سباقاً إلى كتابة قصيدة مديح جديدة في العهد الجديد، كان الهدف منها أن يصفق لأمل جديد في بلده، وأن يبقي رعاية الدولة له. وخاب أمله، في الانتفاضة وفي الرعاية.

وبقي السياب شاعراً يسارياً، يؤمن بالجماهير، ويؤمن بأنها المرجع الأول والأخير. كان وطنياً كبيراً، آمن بقوميته ووحدة الأمة العربية، وآمن بنضـال شعوبها، وتمسك بحتمية انتصارها. فقد كانت وطنيته أمراً مفروغاً منه، لا يحتاج إلى شهادة فيها.

لم يقفـز بدر كأبطال المؤامرة ومحركي خيوطها، من أقصى اليمين الفاشي إلى اليسار الاشتراكي، ومن الانعزال الاقليمي إلى الانفتاح

العـربي، ومن أقصى اليسار البولشفيكي إلى الوسط القومي. لم يلجأ إلى دول الكتلة السوفياتية، ولم يعش عالة على شعب دولة عربية.

وفتحت بعض المجـلات من شهـرية، ذات الطبعتين، وغيرها من أسبوعية ودورية النار على بدر عندما أصبح التقييم الفني البحت مرتبـطاً ارتبـاطاً لا يفصم عن المـواقف السيـاسيـة، وأصبـح الاستقـلال الانسـاني الذاتي، البعيـد عن الغـوغـائية الوطنية والتجارة بالقومية يحارب بأقذر أنواع الأسلحة، وهو الانتقاص من المستـوى الفني، والتغـاضي عن المقـاييس الشعـرية. واستمرت الحملة، بلا هوادة، وبدا بدر ينهار تحت وطأتها. وبدأ انهياره يظهر برسـائـل التبرئة من صداقاته التي أخذ يرسلها بسهولة وسرعة مريبة. واشتدت عليه وطأة المرض، وازداد هذيانه.

واتضحت خيوط المؤامرة. من كان ينتمي إلى ملكوت الرب، فهو منا، ومن كان خارجاً عنه فهو علينا. وضاق ملكوت الرب على رحابته، وأصبـح دخـول جمل فيه، أسهل من دخول انسان حر التفكير، مستقل الرأي، بعيداً عن الانسياق الأعمى والارتباط الآني، على حساب القيم الفنية والمقاييس الشعرية.

لقد أصبحت القضية، قضية حرية الفرد بالدرجة الأولى واستقلاله عن كافـة الأجهـزة السياسية. فمحك الاقرار بشاعرية الانسان والاعتـراف بمكـانته، يخضع وحده لحقيقة قيمته الفنية، ومدى إسهامه في حركة الخلق والابداع. غير أن القضية قد ميعت على حساب الحقيقة، وفي سبيل الوصول إلى الامارة الوهمية والزعامة المزيفة، عن طريق الانتقال بين المبادىء بنفس سهولة ويسر تغيير نعال الشعراء.

وطوقت خيوط المؤامرة فارس الشعر المقعد في أيامه الأخيرة، حتى

مات منفيـاً فقـيراً ممسوحاً، بعيداً عن جيكور قريته وبعيداً عن حبيبته زوجته، وعن غيلان ابنه. إنما مات شاعراً كبيراً منتصراً. إن هذه المؤامرة قتلت بدر، وستقتل أي بدر آخر، اليوم وغداً وبعد غد. إن الجريمة ما زالت تحاك في وضح النهار باسم الوطنية وباسم التقدمية.

وإن ترجل فارس مقعد عن جواده، ففارس آخر ينتظر أن يسقط في حلبة المتصارعين. غير أن الخيول الأصيلة ستبقى تدور باحثة عن فرسان شجعان يمتطون صهواتها.

قيل قديماً: «عندما كان سوفوكليس يكتب مآسيه من كان رئيس بلدية أثينا..؟»

واليوم: عندما كان بدر شاكر السياب يكتب قصائده، من كان يحوك المؤامرات ضده، بل من قتل بدر شاكر السياب؟

٧

عند قيامة الشعر

لم تعد حركة الشعر العربي قادرة اليوم على جمع الشعراء، ولا على حصر النتاج الشعري الحديث. فبقدر ما فاق الخصب الشعري ـ بعد سنوات من المحل ـ توقعات الكل، ارتفعت الجدران عالية لتفصل بين شاعر وشاعر، كأنها أسوار تفصل الحريم عن مواطن اللذة.

لقد أصبح كل شاعر ـ في عام ١٩٦٥ ـ امبراطورية مقدسة، لا تحمل تقوى الاسم ولا مجد الملك ولا ورع السلطان. وبتحول الشاعر إلى مؤسسة، مهمتها الايحاء اليه بالشعر عند كل مناسبة تتطلبها ظروفه، وحث أصدقائه ومريديه وأتباعه على التصفيق

□ «**بيادر الجوع**»: خليل حاوي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

□ «**كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**»: أدونيس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥.

□ «**خطوات في الغربة**»: بلند الحيدري، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥.

□ «**لم يبق إلا الاعتراف**»: أحمد عبد المعطي حجازي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

□ «**في البدء كان الصمت**»: علي الجندي، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥.

□ «**الأبواب المغلقة**»: يوسف غصوب، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٤.

والتهليل والتكبير له، أصبح الشعر رهينة رخيصة في ميزان التجارة. ولم يعد الشعر حركة، ولم يعد يجد مجده في الكلمة. لم يعد الشعر قدس الأقداس.

ضاعت معالم التيه الشعري، وكثرت مضارب الشعراء، وتوزعت معلقاتهم وملاحمهم على مجوس العالم، ولم ينج من تنوع ولائهم مذهب أو قضية أو دولة. أبى الشاعر اليوم أن يذوب في حركة تكون الكلمة فيها الخصم والحكم، ويكون الشعر هو صاحب الولاء الأول والدائم لها. على عكس هذا، دعمت أوتاد الخيام بحبال أطول، وارتفعت الجدران مدماكاً أعلى، وابتعدت مضارب الشعراء عن بعضها بعضاً أميالاً أكثر، ولم يعد التيه الشعري أكثر من حنين إلى أصالة الضياع الحقيقي الذي عرفه الشعر العربي في ربع القرن الأخير.

لقد تغيرت معالم الدنيا. لم يعد الشعر غوصاً إلى عالم الحقيقة بحثاً عن الجميل المرهق الذي لا يفنى، وبحثاً عن الجديد الأصيل الذي لا يعتق. ولم يعد الشعر شيئاً أساسياً لا يمكن الاستغناء عنه. لقد بات رديفاً دعائياً لقضايا العصر التي يختلف حولها الشعراء، وأمسى كمزامير داود لا تجد آذاناً تستمع اليها، وعلى من يُقرأ الشعر؟

واليوم، في ١٩٦٥، جدران شعرية تناطح السحاب ،لا لقاء بينها ولا التقاء، ألقت بثقلها كله في معركة البقاء للأصلح، والأصلح من يتربع سعيداً على كرسي امبراطورية الشعر المقدسة. خليل حاوي، أدونيس، بلند الحيدري، أحمد عبد المعطي حجازي، علي الجندي، يوسف غصوب، كلهم فرسان مائدة مستديرة، يحاولون اقتسام ملك أو يموتوا فيعذروا.



ترتفع «بيادر الجوع»، ثالث مجموعة شعرية لخليل حاوي، كعمارة شاهقة بين أكواخ الطين على شاطىء مرصوف بالحصى، تشكل ألغاماً تكاد تنفجر تحت قدمي أي شاعر آخر. غير أن خليل حاوي يمشي عليها وكأن رُكب لقدميه جناحان يطير بهما بمرونة، تمنعت عليه في ديوانه السابق، ويسر يذكرنا بديوانه الأول. إنما يطير بثقة ووعي وإصرار أكبر.

في «الكهف»، القصيدة الأولى في «بيادر الجوع»، حيوية شعرية، افتقدها خليل حاوي منذ قصيدة «الجسر» في «نهر الرماد». و«الكهف» عبارة عن امتداد آخر لأصالة شعرية عنده بعيدة عن تشعبات وتعقيدات وافتعال الرموز والقضايا. «الكهف» أزمة الشاعر اليوم وقد أصبح الزمن عبئاً، وانسانيته قد ميعت في غياهب قضايا هذا العصر. و«الكهف» وحدها من بين قصائد الديوان الثلاث، تتقدم ببساطة وبجرأة من دون مقدمات وادعاءات لا يتحملها شعر خليل حاوي. وإذا كانت «الكهف» تحمل هذا الثقل في «بيادر الجوع»، على غير ما أراد الشاعر، حيث اعتبر «لعازر عام ١٩٦٢»، وقد احتلت نصف الديوان، هي الأساس وهي القضية، فذلك لأن قصيدة «الكهف» نهاية طبيعية للمنعطف الشعري الذي اجتازه خليل حاوي منذ أيام «نهر الرماد». ففي «نهر الرماد» أراد أن يكون، عن طريق الكلمة، ضمير جموع هو شاعرها، تبحث عن قضية تلتحم بها التحاماً عضوياً، تجاوزها في «الناي والريح»، لتصبح الكلمة عنده في «بيادر الجوع» رؤيا طالما تاقت نفسه أن يطل بها على القارىء. وأصبحت القضية هي التزامه المستمر بها، كأنها قدر لا يستطيع التهرب منه، قضية أكثر شمولاً انسانياً وأكثر طواعية شعرية. ولعل خليل حاوي هو أكثر الشعراء التزاماً، وأقربهم إلى مفهوم الالتزام بمعناه الوجودي وتجربته الفلسفية.

وفي التزام خليل حاوي الوجودي، انفعال بارز يكاد يكون أساس

الخلق الفني عنده. فهو شاعر ينفعل باستمرار، بكل شيء ومن أجل كل شيء! وانفعاله هذا أوقعه في نزعة تموزية، أصبح البعث فيها شيئاً حتمياً، يحل محل اليباس واليأس والموت. وهذا ما جعله يتلمس نوعاً من الحوار النفسي المجسد، تلمس الملهوف الباحث أبداً عن ظل يتفيأه.

في «بيادر الجوع» نهاية الغموض، بمعناه التضليلي، ونهاية صدام «الشرق العريق» بـ «الغرب الحضاري»، «بيادر الجوع» إشراقة الحقيقة وقد لمعت كالبرق، فأمسك بها الشاعر ومسمرها على خشبة خلاصه. وقد جاء الخلاص في لعازر وقبله في تيه الحصى على الشاطىء الذي أبحر منه السندباد.

لذلك جاءت قصيدته الثانية «جنية الشاطىء» نحيباً على البراءة والخصب والحيوية التي أدانتها ودفنتها الحضارة. فالشاعر والحضارة في صراع مستمر لاخضاع مرارة الأمر الواقع لانفعال الحدث الخلاق في سعيه الأبدي بحثاً عن الحقيقة، وفي الخلاص بالراحة. فقصيدة «جنية الشاطىء» المقسمة إلى ستة أناشيد صغيرة، صدام الحقيقة بنار الخلاص، في حوار مجنون، ينتهي بمأساة تموزية وتفجع رثائي.

يحاول الشاعر في هذه القصيدة أن يقولب تجربته الشعرية عن طريق جديدة، طريق بعيدة عن خصائص الالتزام الوجودي وأبعاده السوداوية، الذي لا يرى في التحام عنصرين، الشاعر (الغجرية) والكاهن (الحضارة)، إلا هزيمة محتومة، في تطاول القدر الذي لا مرد له. ولا يبقى من مناوشات المعركة الطويلة إلا مرارة الموجة التي دفعته إلى الاستسلام الأكيد لقدرية الإنسان. إنها كابوس الشاعر.

وفي «لعازر عام ١٩٦٢» يعود خليل حاوي إلى تموزيته. فهذه

القصيدة هي البعث، هي قيامة الشاعر، بعدما أرخى السندباد شراعه وضرب مرساته في أول شاطىء كثر فيه الحصى.

فلعازر بالنسبة له هو القضية، وهو نهاية المطاف. ففيه الرؤيا أوضح، والشعر أكثر نقاء وصفاء. وفي «لعازر عام ١٩٦٢» يكتمل عند خليل حاوي هوس النبوة.

هذه القصيدة هي كل بيادر الجوع عند خليل حاوي، وهي حصيلة انتكاس تجارب النضال في حياته. فمن القيامة جاء تموز وجاء «الفينيق»، مراحله الشعرية الأولى. ومن هذه التموزية التي لازمت شعره في كل مراحله، نضجت وجودية القيامة في رمزية مزقت كل تحفظات الشاعر السابقة تجاه النضال والمناضلين. هوس النبوة عند خليل حاوي أساس طموحه في أن يكون شاعر قضية، وشاعراً جماهيرياً، وصاحب مدرسة لها أتباع ومريدون وتلامذة. ولما فشل في أن يكون ذلك، تقلصت حدود مطامحه، بقدر ما تمددت الرؤيا الشعرية وغاصت في أعماق ألم الخيبة. فجاءت قصيدة لعازر، تحمل زبدة هذا الانقباض كله. لذلك أصبح صدى الانهيار الذي أصيب به في مستهل النضال ضجيج انهيارات حين تطاولت مراحله. من «البحار والدرويش» إلى «سدوم» إلى «السندباد»، قام لعازر، وانهار المناضل، فلا جماهير ولا قضية. واستقر الصخب الذي مزقه على صور صافية في أناشيد لعازر السبعة عشر. وانتهى الطواف، حيث أصبح البعث نفسه، في قيامة لعازر، خذلاناً لكل ما آمن به الشاعر وحمله مناضلاً. «عاد من حفرته ميتاً كئيب... وفي عينيه عار امرأة... تعرت لغريب!». حتى هوس النبوة الذي دغدغ حياة خليل حاوي كلها، يبدو وكأنه استقر على دور ثانوي في معركة لا يستطيع الأنبياء الصغار أن يسيّروا دفتها.

وكان لعازر رواسب سنوات المرارة الطويلة التي عاناها الشاعر، وقد أراده أن يكون بحكم ما كان يطمح اليه الشاعر، أبهى طلعة،

وأصلب إيماناً، وأجل مصيراً. فقد كان وجه المناضل الذي انهار بالأمس، وطبع معه جيلاً بكامله، وتحول ما كان يرجى منه كل الخير إلى نقيضه. وقد حدد خليل حاوي نفسه في مقدمته للقصيدة ماذا يكون لعازر: «الحياة والموت في الحياة، تموت القيم في المناضل وتسلم الحيوية فيكون الطاغية». وإذ هو في حفرة بلا قاع فريسة رغبة سادية عنيفة في الموت، الموت الذي لا بعث بعده:

«عمق الحفرة يا حفار
عمقها لقاع لا قرار...
لف جسمي، لفه، حنطه، واطمره
بكلس مالح، صخر من الكبريت،
فحم حجري».

وهكذا، كما أراد خليل حاوي، وفيما يشبه الحدس، اتحد الحاضر بكل زمان، والواقع بالأسطورة، وأصبح الشك في دموع الناصري كرحمة ملعونة.

وكيف يحيي الناصري لعازر من دون أن يمسح عن جفونه «حمى الرعب والرؤيا اللعينة»، هذه الرؤيا التي ركبت حياته كلها، كبرق فوق رأسه يتلوى كأفعوان، أو شارع تعبره الغول، والرؤيا نفسها تريد أن تثأر لماضٍ بددته مرارة اليقظة، فأراد الشاعر أن يجعل لعازر على صورته، ويشده إلى مصيره. ولكن مصيره مع الناس، مع القضية، مع الجماهير.

«الجماهير التي يعلكها دولاب نار
من أنا حتى أرد النار عنها والدوار
عمق الحفرة يا حفار،
عمقها لقاع لا قرار».

وعبثاً يحاول أن يلقي ستاراً كثيفاً على الرؤيا، وإذ هو يعبر أسواق

المدينة ميتاً بارداً. وهكذا كان نضاله.

وأصبح لعازر عنيناً، بعد أن أسعفه الناصري بكماله الملائكي المترفع عن التجربة الحسية. وإذ هو مجرد ظل أسود يغفو على مرآة صدر زوجته، وإذ بكل وهج نهدها وشعرها، مجرد ليل وحفرة من طين، وإذ بها، امرأته، مجرد أنثى غريبة، يشتهي وجعها، ويشبع رعبه فيها. ولا يبقى من حبيبها الذي عاد من غربة الموت، أكثر من استرحام لعينيه. وتتعطل مسيرة الحياة الطبيعية.

ويغص الشاعر في لعازره، ويجر ساقيه في البراري باحثاً عن صدى من يغني الدر والياقوت، أو صدى تغريد حب الأنثى «مهدت صهوة نهديها وتشهت في السرير»، فلا فائدة من لعازر، لا في موته ولا في بعثه، بأكثر من وقفة مترددة في وهج الشمس، حين يصبح الموت عاراً، والقيامة عاراً أكبر. وإذْ فاجعة الواقع أمرّ من تخدير الوهم.

ويلقي خليل حاوي بمرساته، ويستريح، فلعازر لم يعد له وحده، فقد رآه في صفوف كل الذين أحب أن يكون نبياً لهم.

ان «بيادر الجوع» تسلسل طبيعي ومنطقي «لنهر الرماد» و«الناي والريح»، ونهاية واقعية تتفق وكل ما وقف خليل حاوي حياته الشعرية النضالية عليه، ورهن نبوته من أجله. فجاء ديوانه الثالث ليكون ذروة التفوق على ما حمله ديواناه الماضيان، بعيداً عن الافتعال الأسطوري الذي كان يعاني منه شعره في الماضي، وبعيداً عن ايجاد جو فلسفي، كان يقحم على القصيدة، فيعطل انسيابها وتدفقها.

خليل حاوي في قصائد «بيادر الجوع» الثلاث، صانع ماهر، يعرف أصول الحرفة ويتقنها، فهو كالصائغ بالنسبة للشعر، ينحته ويعده ويقولبه ويعمل عليه طويلاً، حتى يجيء مصقولاً يحمل بريقه الخاص. وفي هذه القصائد غنائية، أعطتها مداً شعرياً، ومرونة

كان يفتقدها شعر خليل حاوي. كما أن الرؤيا الشعرية عنده كاملة الوضوح، وأكثر نقاء وصفاء وشفافية من الرؤيا التي تمخضت عنها قصائده السابقة. فالتجربة التي تدعم هذه الرؤيا، تجربة صادقة وصريحة، ندر ما عرفها الشعر العربي اليوم. أما خليل حاوي في «بيادر الجوع»، فقد عمّق أساس الجدار الذي ارتفع ليفصل بينه وبين باقي الشعراء. ولعل زمام صولجان الشعر ما زال بيده. وإذا كانت القضية قد خسرت مناضلاً، والجماهير نبياً، فانها قد ربحت شاعراً، أصيلاً، كبيراً وعنيداً.

* * *

ويجيء أدونيس في ديوانه الأخير، «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، متأخراً، ليضرب خيامه إلى جوار بيادر خليل حاوي الشعرية. وكتاب أدونيس هذا خيبة أمل في شاعر «أغاني مهيار الدمشقي» و«قصائد أولى» و«أوراق في الريح». خيبة أمل في الاطلالة المنتظرة، والرؤيا الشعرية، والتجربة الجديدة التي كانت متوقعة من شاعر مفروض انه في طليعة شعراء العرب اليوم.

تتحدث السيدة خالدة سعيد في مقدمتها للديوان (على دفتي طية غلافه) عن «الرؤيا الأدونيسية»، وعن أبعاد شكلية جديدة، كما تتحدث عن الصوفية الدائمة التي تربط بين أقاليم الجسد وأقاليم الروح في شعر أدونيس. وتؤكد الناقدة كيف انحلت عنده ثنائية الرؤيا والشعر، كما انحلت بين الشاعر والعالم. كما تؤكد على الأبعاد الشكلية الجديدة التي يزخر بها «كتاب التحولات»، بحيث تنتقل من عهد الشكل الذي كان يفرض القصيدة سلفاً، إلى مرحلة يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص غير أن الناقدة تنسى أن زوجها الشاعر، وقد كان رائداً في أشكال الشعر العربي الجديد، كان المفروض أن يتجاوز هذه الأشكال، كما فعل في دواوينه السابقة، عندما تخلى عن الأشكال الشعرية العربية التقليدية،

حتى استطاع أن يصل بها إلى أشكال ابداعية جديدة فرضتها نظرته الحديثة التي جاء يبشر فيها بالشعر. وإذا كان لا قداسة للشكل ولا حدّ للابداع فيه، وجب أن لا يبقى الشكل أداة للعب البهلواني في النظرة إلى المضمون، وخاصة في ما يتعلق بقضايا مصيرية، كقضايا هذا العصر الذي يعيشه العالم العربي بكل تمزقاته وأوهامه وجدية انفعالاته.

في مطلع «كتاب التحولات»، نجد قصيدة «زهرة الكيمياء»، المؤلفة من ثلاثة عشر مقطعاً أو نشيداً، تحتل مقدمة الديوان، وهي تعتبر أول اللعب على الشكل في مقاطع لا تمت إلى بعضها بأية صلة، ولا يجمع بينها إلا خيط رفيع من التفاؤل والرؤيا الفرحة التي حاول أن يربط أدونيس بها أقوال المتصوف القديم النفري، التي اقتبسها في مدخل القصيدة. إن هذا اللعب على الشكل يؤكد أن التجربة الشعرية الانسانية عند أدونيس ما زالت كما كانت في «أوراق في الريح»، أو بعدها في «أغاني مهيار الدمشقي»؛ إنه لا صوفية هناك تفتعل افتعالاً في مغامرة شعرية. إن قارىء الشعر اليوم يكاد أن يكون أذكى من الشاعر بكثير. غير أن في أناشيد «زهرة الكيمياء» محاولات في الفذلكة الشعرية، ضمن اطار من الغنائية المبطنة، حتى يصل بنا الشاعر إلى «الصقر» ثم «تحولات الصقر»، التي هي أهم ما في الديوان وأحسن ما فيه، بل لعلها المنقذ الوحيد لشعر أدونيس في «كتاب التحولات». فقصيدة «الصقر» هي التجربة الوحيدة المكتملة عند أدونيس، ففيها تكاد تكون الحصانة الشعرية قد وصلت إلى مناعة تامة.

من المفروض أن تكون هذه القصيدة مأخوذة من تجربة عبد الرحمن الداخل وهربه إلى الأندلس. غير أنها في الواقع غربة أدونيس الشخصية، وجد لها بطلاً عربياً مغلفاً بإطار تاريخي. فالقصيدة تبدأ في أيام الصقر وهو هارب يريد أن ينجو بنفسه،

حامــلاً كامــل صفاته وسماته. فإذ بقريش هي مجد الدنيا، وإذ الفـرات رواسب ذكرى تشرد، لم يبق من قريش بعدها إلا مجد الجــرح، ومن الفــرات إلا هدير صوته. ولعل هذه القصيدة هي الوحدة المتكاملة الأبعاد والأهداف والرؤيا في كل شعر أدونيس، منذ قصيدة «الفراغ» في «أوراق في الريح». وهي من القلة في شعر أدونيس التي تتمتــع بكيــان واضــح، فيه من الأصالة الشعرية ما يكفي الشاعر أن يكون أرفع وأبعد عن ادعاءات ليس بحاجة اليهــا. ففي «الصقــر» و«تحــولاته» من صدق الشاعرية وأصالة المعاناة للمعضلات الوجودية الانسانية التي يتصدى لها الشاعر، ما يجعل جزءاً كبيراً من باقي «كتاب التحولات» يبدو باهتاً.

الجزء الأول من القصيدة كان الخطوة الأولى في خروج الشاعر من الجنــة، كمــا كان بدايــة مرحلة التشــابــه الطويلة بين البطل في القصيــدة وبــين الشاعر. فقد غدر بكليهما، وشرد كلاهما، وترك كلاهما وطناً وحرقة وعذاباً طويلاً، وزرع كلاهما في دمشق كل أحقاده:

«أسألها ـ دمشق لا تجيب
لا تنقذ الغريب».

وعندما تهدأ صيحة الرجوع، ويصبح جسم الشاعر أو البطل في أرض، وفؤاده في أرض ثانية، لا يبقى أمامه إلا أن يذبح تاريخه ويدحرجه في منزلق حرمه كل شيء الذي هو دمشق:

«أحلم يا دمشق
بالرعب في ظلال قاسيون
بالزمن الماضي بلا عيون
بالجسر اليابس، بالمقابر الخرساء
تصيح: يا دمشق

موتي هنا واحترقي وعودي
تصيح: لا، موتي ولا تعودي
أيتها الطريدة المليئة الفخذين يا دمشق».

وإذ بدمشق التي رسمها بعينيه طوال حياته، وحمل تراثها، ودار يجوب به العالم، عاهرة تفتح ساقيها لكل عابر جريء، وترقد في ذل تحت ذراع الشرق، تغويه بالوحل والخطيئة. ويجيء الشاعر البطل الغوطة، يغنيها شعراً، ويغنيها حباً، ويستصرخها راجياً أن يصنع من تاريخها الأسود تمثالاً من الصلصال، يحفر فيه رعب جمالها.

وإذ بدمشق، صانعة القبور للموتى، والتكايا للناس، عاشقة الجثث الصفراء والضحايا، هي حافز التمرد الأول في حياة الأسطورة.

لا شك أن هذه القصيدة محاولة بارعة لدمج الأسطورة ذات التاريخ عن طريق مونولوغ شعري يجمع بين التجربة الشعرية المباشرة والتجربة التاريخية عن طريق مشاركتها، على لسان من طرد وشرد من وطنه؛ وإذ الغربة موضوع يقتحم كل سطر في «كتاب التحولات». وهذه الغربة ليست غربة الشاعر عن وطنه وأهله وشعبه وماضيه وشبابه ومدينته وطموحه الذي ما عاشه، بقدر ما هي تجربة انسانية كيانية، ترتبط وجودياً، في أن تكون مستقبلاً تموزياً، ينبعث فينيقها في غفلة الزمن، فإذا بالرمز الأدونيسي ـ وقد اختار الشاعر اسمه المستعار من هذا الرمز بالذات ـ تموزاً يتساوى في البعث مع الفينيق، ويتساوى في أمل التجدد والعودة التي لا أمل فيها. وإذ الموت، بداية المطاف، لا نهايته.

وفي «فصل الصعود إلى أبراج الموت»، يصبح الصقر ضائع الجسد، يطمح أن يغير العصور في ثورة أو قصيدة أو حلم. وتكون الفريسة، هذه المرة، غربة الفقر، وغربة العوز، وغربة الجوع.

فالأرض نفسها تأكل من غربة الفقر المخيفة. وإذا بالموت أيضاً بداية، لا نهاية.

في «فصل الصور القديمة»، يحاول الصقر أن يسترجع ماضيه، وأن يحيي من سقاه وأكرمه، فإذ هما الفرات النهر الذي رواه، وبغداد المدينة التي استقبلته. أما في «فصل الأشجار»، فلا يبقى من الصقر إلا مراثيه وشاهدا قبره، تنتهي كلها في دراما القيامة، حيث يعود البعث ليلعب دوره في تموزية أدونيس.

ويبتعد أدونيس من جديد في «تحولات العاشق» و«أقاليم النهار والليل»، عن التجربة الشعرية مكتملة النضج ليدخل في مغامرات جديدة في الأشكال الشعرية، كأنه يحاول أن يثبت قدرته على مزاولة أخطر الألعاب الشعرية. فمن الأناشيد أو المقاطع الصغيرة التي تتنوع من بحر إلى آخر، تقفز تارة إلى قصيدة نثرية، وتارة أخرى إلى مقطع موزون مقفى، وتارة أخرى إلى نثر فقط، مروراً بكل ما يجوز وما لا يجوز من الأنماط الشعرية.

في «تحولات العاشق» متاهة جنسية مع المرأة، فيها الكثير من أنسي الحاج إلى درجة الاستغراب، وفيها الكثير من هذيان الجنس. ولا رابط بين مقاطع «تحولات العاشق» السبعة إلا الحديث عن المرأة والمرأة، والجسد والجسد، والحب والحب. أما «أقاليم النهار والليل» وفصوله المتعددة، فهي رحلة غريبة أخرى، تفتعل الصوفية افتعالاً وتغلفها بضبابية فلسفية، لا يبقى فيها إلا بعض الصور المبتورة.

تحس في «تحولات العاشق» و«أقاليم النهار والليل» أن صوره الشعرية تكاد تصطدم بافتعال جديد، بقدر ما تصطدم بعقمها في أن توحي بأي بعد شعري عميق ـ على عكس قصيدة «الصقر»، حيث تعمق الصور الشعرية الرؤيا، وتفتح آفاقاً مذهلة من اللامألوف.

هذا أدونيس في «كتـاب التحولات»، الشاعر الذي أجاد مختلف أصـول اللعبـة الشعرية، بقدر ما أراد أن يعرض لنا براعته في مختلف فروعهـا. فزلق حيث كان الممكن أن يبقى بعيـداً مترفعاً كبـيراً، كمـا كان في «الصقر». ان أدونيس يرتفع وحيداً في عالم الشعراء، في قوقعة اختارها نفسه عن طريق التعالي، فانعزل، وإن بقي من أكثر الشعراء خصباً ونتاجاً وشاعرية.

* * *

لعل بلند الحيدري آخر الشعراء الرومنطيقيين الحقيقيين وأكفأهم. و«خـطوات في الغـربـة»، ديوانه الجديد، الذي جمع فيه أحسن وأنضج ما عنده من شعر منذ سنة ١٩٤٤ حتى ١٩٦٤، هو سجل انسـاني مرهف الحس، لشـاعـر غنى بالمرأة، وغنى قلباً شتتته الأعـاصـير الغـريبة، ورمته على رصيف غريب في مدينة مزقتها الشهـوة. وقصائد «خطوات في الغربة»، بترتيبها الزمني، تشكل تطوراً شعرياً واضحاً ونضجاً في عمق التجربة الشعرية وأصالتها عند بلند الحيدري.

غير أن كل محاولات الحيدري الشعرية الهادفة إلى أن تكون له قضيـة ـ خارجاً عن نطاق التجدد الشعري ـ ترسو على شاطىء امـرأة، يراهـا وهي تجتاح قلبه بعين مقززة. وهو من ضمن هذه المحاولة ـ التجربة، يخلق جواً سأمياً في مدينته الميتة، حيث تبقى في شعره رمزاً دائماً للعدمية والتفاهة والسأم. وهذا الجو السأمي نوع من العبث الوجودي المتوفر في كثير من شعرنا الجديد، ونوع من القتـامـة الفلسفيـة التي تتبرم عند كل لحظة عابرة بمأساة الوجـود. فالحيـاة عنـده لا ربيع فيها، وهو يمشي بلا مصير، في خطوات غريبة، وفي غربة دائمة، عبر مدينة ميتة.

والذي تابـع بلنـد الحيـدري، منذ «خفقة الطين» ١٩٤٦، حتى

«خطوات في الغربة»، سيجد أن الجديد في هذا الأخير قليل جداً. ولعل «خطوات في الغربة» مجموعة تلغي كل ما سبقها من شعر الحيـدري. وإذا ما كان بلند رائداً من رواد الشعر الجديد، وفي طليعة من فتح آفاقاً على تجارب شعرية لم يكن قد ألفها بعد شعرنا الحديث، فانه بقي في مجموعته الأخيرة عند حدود هذه التجارب، وإن حاول أن يتخطاها في بعض القصائد. غير أن هذا لا ينكر أنه في قصائده ما بين ١٩٥٧ ـ ١٩٦٤، حاول أن يعطي أبعاداً جديدة لمضامين قضايا معاصرة، ضمن الأشكال الشعرية التي كان أول من جدد فيها في الأربعينات.

غير أن الحيدري، وهو يلعب بمهزلة الوجود الكبرى في شعره، يبقى ذلك الرومنـطيقي، الذي أراد أن يكـون الرمز استقراراً لواقعية معينـة سعى اليهـا في شعره، فإذ بصوره الشعرية، على قساوة بعضهـا، صور حنـونـة، تتعانق مع الاطار التشاؤمي والانفعال السـوداوي الذي يعبر عنه ببساطة من خلال موسيقى جنائزية رتيبة، يبقى المرح فيها ضمن إطار من السأم يميزه عن غيره من الشعراء، ويعطيه صوتاً فريداً وأصيلاً.

* * *

إذا كان أحمد عبد المعطي حجازي «شاعراً ثائراً»، كما أحب أن يؤكد في «مدينة بلا قلب»، ديوانه الأول، فهو ما زال ثائراً أيضاً في «لم يبق إلا الاعتراف»، ديوانه الأخير، من غير أن يكون شاعراً، فالثورة والشعر بعد أن التقيا في مجموعته الأولى، لم يبق منهما في مجمـوعتـه الثانية إلا العناوين والقوافي. وبقدر ما كسب الشعر العـربي الحـديث ـ وخـاصة في مصر ـ شاعراً جديداً شاباً يعد بالكثير، عاد وخسر هذا الشعر ما كسبه في الشاعر سنة ١٩٥٩، عند صدور كتابه الأول.

«لم يبق إلا الاعتراف» عنوان جميل لمجموعة شعرية، ليس فيها أي

شيء يستحق الاعتراف، فهي مجموعة من القصائد السياسية ألقي أكثرها أو نظم في مناسبات وطنية، كتبت خصيصاً لتلقى بين الجماهير، فتحس أن حجازي وجد ارتباطاً بينه وبين الجماهير عن طريق الشعر السياسي، كما وجد في القصيدة السياسية حلاً لشكلاته الاجتماعية والانسانية. فأبطاله وشخصياته هي شخصيات وأبطال المسرح السياسي المعاصر. وهو ضمن رحاب المبادىء التي يدعو اليها يسخّر شعره كله من أجل الكلمة الداعية، فقصائده كلها في «لم يبق الا الاعتراف» هي عن دمشق وبغداد والوحدة والانفصال وعدنان المالكي وباتريس لومومبا والقومية العربية والاتحاد الاشتراكي العربي.

وكل هذه القصائد هي تعبير مباشر عن قضايا سياسية آنية، تفتقد الكثير من عفوية البياتي حين يتحدث اخبارياً في شعره. حتى أن الرموز التي يستعملها حجازي في شعره واضحة بشكل تكاد فيه أن تكون تعبيراً مباشراً لا رمزية فيه. حتى أن الشكل، (وكان حجازي قد خاض مع صلاح عبد الصبور معركة الشعر الجديد في مصر في الخمسينات)، قد عاد شكلاً تقليدياً، خاضعاً لرغبات الجماهير التي يريد الشاعر أن يتحدث اليها. حتى الثورة على الشكل لم تعد ثورة. أشكال قصائده أشكال تقليدية رتيبة فيها كل بحور الشعر العادية وقوافيه. وبهذا يعود حجازي للاقتناع بصلاحية أشكال الشعر القديمة للمضامين الحديثة. غير أننا يجب أن نستدرك بقولنا ان مضامين حجازي الأخيرة ليست حديثة أبداً،، إلا في المفهوم السطحي للحداثة، وهو ارتباطه زمنياً بالعصر الذي كتب فيه. فأبعاد قصائده محدودة جداً، والرؤيا الشعرية ضيقة بشكل يعطل سياق القصيدة، ويحصرها بصوره المتكررة المرتبطة بالموضوع المباشر الذي يعالجه بكلمات مقفاة موزونة.

هذه المجموعة الشعرية صورة محيرة لشخصية الشاعر، ومواقفه،

ومكاسبه الشعرية. وهذه الحيرة وليدة ضياع الشاعر في انتمائه السيـاسي وانتمائه الشعري، فكانت النتيجة إجهاضاً لشاعريته ولثورته، فإذ ديوان «لم يبق إلا الاعتراف» جنين غير مكتمل النمو، وإذْ أحمد عبد المعطي حجازي ضحية حزينة لمواقف مترددة.

* * *

علي الجنـدي شاعـر من طراز آخـر.. شاعر غريب يهوى غرابة الغـربـة. و«في البـدء كان الصمت»، ديـوانه الثاني، رحلة وجود شخصية، في «قصيدة سيمفونية ذات ثلاث حركات»، كما كانت «الراية المنكسة»، مجموعته الأولى، رحلة حزن لانسان حزين في مجاهل الكلمة الجريحة.

فالشعـر في ديوان علي الجندي الثاني هو قصيدة بعيدة القرار، يتسكـع فيهـا بألفاظ رشيقة خائفة. فهو دائم البحث عن أرض جديدة ليخيم بشعره فيها. وهو ما زال حزين الصوت، حتى يكاد الحزن أن يكون من خصائصه الشعرية. وهو شاعر يكره المدينة، ويكره الأسلاك الشائكة التي تحجب البيوت عن بعضها، ويكره وجـه الشمس الذي يغيب دون أن يراه من وراء الأبنية العالية. فالشعـر يكاد يختنق في المدينة، والشاعر يحاول أن يفتح باباً أو شباكاً ليتنفس.

في القصيدة الأولى، الضياع والليل والصمت هـي أقاليمه الثلاثة. بهـا يهتدي، وبها يعيش، وبها يغني ويشرب ويحب. فهو كبحار سكران يتهادى على شطآن انقشعت فيها الرؤيا، ولم يعد له مكان، لا على الرصيف، ولا في مركب من المـراكب الخشنـة. ويستسلم لقدرية مصيره، وكأنه طرد من حدود الجنة.

من هنا تبدأ غربته، فينطلق في «الصمت الكبير»، إلى قارعات الطرق يبحث عن جمهـور ليعتـلي خشبـة أمـامـه ويغني. فلا جمهـور

ولا أغنيات. وكأنه لم يعد للشعراء مكان فوق الأرض، وأصبحت الغـربة حقيبة الشاعر الدائمة في سفره الأبدي. فقد أصبح هو والتشاؤم توأمين، يصولان ويجولان في عالم من السأم الحاد، عالم من الخيبة والمرارة. عنده انتهى عصر البراءة، فالجماهير هذه خيبة أمل مريضة، وظلال سوداء صماء، لا تسمع لا الهتاف ولا الشعر، كأنهـا ظلال تحـركهـا أصـابـع مجهولة شدت خيوطها في رؤيا لا تطالها يد.

صور علي الجنـدي صور قاتمـة عابسة مرعبة حزينة. والصمت والحزن هما دائماً شاهدا زور في مغامراته الشعرية. ولعل غنى قصائده في الصور يكاد يكون أهم ما عنده. فالتجربة عنده تجربة تنفعل باستمرار، بكل ما يحيطها من مؤثرات خارجية. تدعمها هذه الرؤيـا المكثفـة لكل ما هو ضائع وحزين وغريب، حتى تكاد أن تلتصق هذه الصور، بكل ما عند الشاعر من رؤيا، وبكل ما له من قضايا. بل هي عالم الشاعر الأوحد. وإذ العدمية والقنوط معالم طريق رحلته الطويلة، وهذا ما يبدو واضحاً في قصيدته الثالثة، «ثم تفتح الصمت».

في «الراية المنكسة» كان علي الجندي مغني جيل يعيش على السأم، تشدّه رؤيا هنا ورؤيا هناك، حياته سيناء كبيرة. أما «في البدء كان الصمت» فهو مغنٍ آخر، حافظ على صوته الأول ـ صوت القضية وصوت الحزن ـ لينطلق في لحن أكثر وضوحاً وأكثر شخصية وأكثر ارتبـاطاً بتجاربه وتجارب النضال الانساني، بعيداً عن سطحية الأسماء وسجلات الأحداث.

* * *

يوسف غصـوب في «الأبـواب المغلقـة»، ديوانه الأخير الذي فاز بنصف جائزة الشعر لجمعية أصدقاء الكتاب للعام ١٩٦٤ ـ بقية

عطر رعيل من الشعراء، لعله اليوم أكبرهم وأشعرهم وأقدرهم. ان «قارورة الطيب» التي اندلقت بموت أو سكوت مدرسة كاملة من الشعراء الذين كانوا كل الشعر في الثلاثينات والأربعينات، كصلاح لبكي وبشارة الخوري وسعيد عقل وأمين نخلة وسواهم، بقي فيها شيء من الطيب اسمه يوسف غصوب. و«الأبواب المغلقة»، الديوان الذي يحمل آخر شذا قارورة العطر هذه، لعله أيضاً آخر دواوين الشعر التي لم تعد تثير جدلاً في حركة الشعر اليوم، أكثر ما تثير أغنية عابرة تطرب، ليس فيها ما يزعج وما ينفر وما يثير الريبة أو الشك. إن شعر يوسف غصوب نوع من العملة المضمونة التي لا تتأثر، ولم تتأثر، بتقلبات السوق والأسعار.

وقصائد «الأبواب المغلقة» هي من الرمزية الرومنسية ومن السلاسة التي بدأ يفتقدها شعرنا اليوم،، فليس في شعرائنا اليوم من يذود القوافي عنه ذياداً. و«الأبواب المغلقة» مجموعة حلوة من القصائد التي تتحدث عن المرأة والشعر والطرب والوحشة ولبنان والهوى. غير أن شعر يوسف غصوب، على انتمائه لهذه التيارات البعيدة عن نهج الشعر الجديد اليوم، يبقى حاملاً صوتاً خاصاً به، ولوجده، يطرب أكثر ويثير بعمق أوسع، وشجن أصيل، أكثر بكثير من قافلة الشعراء التي غرد بينها، وكان فريداً فيها. ولعل رومانسيته العذبة، هي من الشفافة الأصيلة، ما يجعل قراءة «الأبواب المغلقة» رحلة ممتعة في عالم الطرب الشعري الذي قصر عنه أكثر الشعر الجديد اليوم. ويوسف غصوب قد وجد في «الأبواب المغلقة» أبواباً مفتوحة في الشعر ما تسنت لغيره. ومن أجل هذا، لا يسع مغامرو الشعر اليوم إلا أن يحترموا جودته وأصالته.

* * *

وهكذا أمام هذه الجدران العالية من الشعر، والفيض المترع من الشعراء، يصبح البحث عن الجديد والجميل والأصيل نوعاً من

الإبحــار إلى جزر من المـرجان، تغوص إلى الأعماق متى أرادت، وتطفو على السطح متى دفع بها التيار إلى الضوء من جديد. وأمام هؤلاء الشعراء، في عام ١٩٦٥، أصبح البحث عمن يطرد فريسيي الكلمة من هيكل الشعر ضرباً من العبث.

وطوبى لصــانعي الكلمة الجديدة الأصيلة، إذ بها يخلق الشعر، وعليها يعيش وينمو، ومن أجلها يُقرأ، وفي سبيلها يموت.



٨

موت الشعر أم الشاعر؟

اذا كان المهم ان يبقى الشعر ويموت الشعراء، فان نزار قبـاني يحتل صفحات كثيرة في ملف الشعر العربي في العشرين سنة الاخيرة. أما إذا كان المهم أن يموت الشعر ويبقى الشعراء فإن نزار قباني لا يحتل أكثر من صفحات قليلة في ذلك الملف.

المهم أن يبقى الشعر. ومن الانصاف لنزار قباني أن نقول إنه يوم شهر سيف الشعر في جه العمالقة الجالسين على آرائك الرجعية الأدبية في العالم العربي، كان سيفه صغيراً، وكان ينكسر باستمرار فيستل سيفاً آخر من قاموس جديد للكلمات، يضرب به وجه دمشق المحافظة. ويبتر رؤوس النراجيل في مقاهي احيائها العتيقة.

وبمرور السنين، تحول القاموس الى جبخانة سلاح قديم، لم يعد يصلح لعصر الشعر الجديد. وامتد العصر ولم يتغير الشاعر.

بين الديوان الأول «قالت لي السمراء» ١٩٤٤، حتى الديوان الأخير «الرسم بالكلمات» ١٩٦٧، قطع الشاعر مسافة ثلاث وعشرين سنة دون ان يبدل كلمة واحدة من كلمات القاموس الذي حمله طويلاً،

□ **«الرسم بالكلمات»**: شعر ـ نزار قباني ـ منشورات نزار قباني ـ بيروت ١٩٦٧.

او من الموضوعات والاساليب الشعرية التي عُرف بها. فاجتاحه مد الثورة الشعرية الحقيقية بشعرائها الجدد وبكلماتها الجديدة التي لم يعرفها قاموسه، وبسيوفها الأطول والاقطع من سيفه الصغير العتيق.

اراد نزار قباني أن يوقف عقارب السنين عند الوجه الذي عرفه في شبابه، فعرف عن طريقه المرأة والجنس والحب، بقدر ما عرف قبله ـ واثناءه وبعده ـ متعة الحرمان والبوح. فوقف هناك ينتظر الغاديات والرائحات انفسهن، دون ان يحسّ بأن الزمن قد انطلق من اسره، وان مد الثورة الذي حمله قد حمل آخرين غيره، وصلوا الى متاهات جديدة من الروعة والخصب الشعري.

ولكن نزار قباني بقي ممسكاً بقضيته الأولى والأخيرة: المرأة، عينيها، حلمتي نهديها، جديلتها. فكانت هذه القضية خلاصه بقدر ما كانت صليبه.

حلم نزار قباني بـ «المدينة الشاعرة»، كما حلم غيره في العصور الوسطى بـ «المدينة الفاضلة». كان يريد ان يصير الشاعر حنجرة للانسان العادي الذي يغني، لا الانسان الذي روض خياله أو هيأته ثقافته لتذوق الشعر. كان يطمح أن يعم الفن، أن يجعله بعيد الشمول، أن يجذب اليه الجماهير، فاختار ألفاظاً مهموسة الرنين، كما اختار، على حد قوله في مقدمة «طفولة نهد»، الطبعة الاولى، من أوزان الشعر، أخفها وقعاً على الأذن. وظل همه أن يبقى الشعر مكتوباً على حائط السماء الأزرق، على ألواح التلاميذ، على ضفائر الفتيات، على أجنحة الحمام، على صواري المراكب، على شباك الصيادين، على مناديل العجائز والعاب الاطفال.

كان الشعر عند نزار قباني كلمات تشتهي أن تدخل مخدع حبيبة أو خدر امرأة أو مذكرات فتاة أو رسائل عاشق، لا تاريخ قضية

ادبية واسعة الأبعاد، او حركة شعرية تفعل فعلها في تيار الهموم الانسانية المعاصرة، فتصبح حقلاً للتجارب النضرة الخصبة. لقد اغلق الباب على مملكة وهمية من كلمات منمقة أغدقها على امرأة تتراوح بين المراهقة والشيخوخة قرابة حقبتين من الزمن، كانت التغيرات الشعرية التي عكست التغيرات الحياتية تعصف في غضونهما، خارج مدينته المسورة.

حددت مجموعتا نزار قباني الاوليان معالم الطريق التي لم يحد عنها طوال هذه السنين. في الديوان الاول «قالت لي السمراء» تناول الموضوعات المحرمة: المرأة ومشتقاتها. وفي الديوان الثاني «طفولة نهد» ١٩٤٨، تصدى للشكل، وبدأ يبحث عن ماهية الشعر: ألفاظه وأساليبه. وبقي الموضوع مسيطراً باستمرار على كل محاولة للخروج بأنماط شعرية جديدة، حتى في محاولته النثرية القليلة، كما في «مذكرات اندلسية»، حيث استسلم الشكل عاجزاً في النهاية امام سيطرة الموضوع. ولكن سرعان ما تركز مفهومه لهذه النوعية في الدواوين اللاحقة، وكونت ما هو عليه نزار قباني اليوم. على ان الشكل عنده لم يتغير ابداً: تعدد الأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة، وتشطيرها تشطيراً جديداً، وتفصيح بعض الكلمات الدراجة على ألسنة الناس، والمحافظة على الأوزان التقليدية مع اعتماد التفعيلة في البحر الواحد، لا الصدر والعجز كوسيلة لتوليد أشكال شعرية لا نهاية لها.

في «قالت لي السمراء» كان همّ نزار قباني أن لا يقرأ، بل أن يُغنى. حتى ان الدكتور منير العجلاني يقول في مقدمته للطبعة الاولى:

«لا تقرأ هذا الديوان، فما كتب ليقرأ... ولكنه كتب ليغنى... ويُشم... ويُضم..» ثم ينتقل الى تحديد صفة الشاعر بأنه رمزي، وان لم يأخذ منها الا بمقدار، وقد تبرأ من غموضها، مشبهاً اياه

بفيرلين وبودلير وسامان. ثم يصفه بأنه غريزي لأنه شهواني وفّق في وصف الجمال والحب.

وعلى الرغم من أن نشر هذا الديوان في دمشق ١٩٤٤، كان يتطلب شجاعة معينة، إلا ان الشاعر كان حريصاً على الدوي الاجتماعي الذي سيثيره الديوان في مجتمع مغلق اجتماعياً وسجين جنسياً، أكثر من حرصه على الدوي الشعري، إذ ان الناس كانت قد اطلعت على محاولات شعرية جديدة أنجح وأنضج في لبنان، عند الياس أبو شبكة وسعيد عقل وصلاح لبكي وغيرهم.

لكن نزار قباني كان أبعد ما يكون عن الرمزية، إذ سمّى الأشياء بأسمائها مستعملاً الكثير من الكلمات الدارجة ليحدد بوضوح مباشر مخارج الكلمات التي يريدها من دون أية رمزية، مستخرجاً اياها من القاموس نفسه الذي استنفده فيما بعد.

الخطوة الاولى كانت مع المراهقة ـ المرأة. فهي ظلت بالنسبة اليه كرجل شرقي شيئاً من سقط المتاع، يشتهيه باسلوب رومانسي. حتى تعمقت في «طفولة نهد» فكرة الفراغ الفكري عند الشاعر، إذ عزلت العناصر الفكرية عن العمل الشعري، وصارت ألفاظه أكثر مباشرة وحسية، وهو ينبش في قاموسه العتيد. ودخل ملكوت المرأة ليبقى فيه شاعر وصف، بينه وبين ابسط قواعد الرمزية اميال طويلة. ولم تتسع تجربته الشعرية لأي فكرة مهما صغرت، أكانت قريبة من الواقع الحياتي الملموس أم بعيدة عن الواقع الشعري الصحيح.

غير ان نزار قباني ـ بدءاً بـ «طفولة نهد» ـ أدخل اسلوباً جديداً في الغزل الى الشعر العربي، اذ جعل للمرأة رأياً في الحب وفي الرجل. فهي تتكلم، وتطالب، وتشتهي، وتضاجع بكامل رغباتها، لا كسبية من السبايا، بل كندّ حرّ كامل للرجل. فالغزل لم يعد محصوراً بالرجل، ربما للمرة الاولى في الشعر العربي. وفي هذا خيط يربطه بعمر بن أبي ربيعة.

لم يعد في «طفولة نهد» قصائد طموح. صارت قصائد ماض وواقع حاضر. صارت حكايات تجارب بين الشاعر ونساء عديدات. صارت مواقف تبجح دعائية لرجولة الشاعر وفحولته. ثم جاءت المرحلة الثالثة والرابعة: «سامبا» ١٩٤٩، و«أنتِ لي» ١٩٥٠، فقصرتا اشواطاً طويلة عن «طفولة نهد»، «فسامبا» قصيدة طويلة حاول فيها الشاعر أن يدخل صوره النسائية في اطار اجتماعي، بقدر ما حاول أن يتحرر من القالب الشعري الموروث، وأن يطوع بحور الشعر العربي للتعبير عن تجارب خيل اليه أنها جديدة، كتخليص القصيدة من الحركة الرتيبة وادخال موسيقى لفظية اليها كموسيقى الرقصة نفسها.

وتلا هاتين المرحلتين صدور ديوان «أنتِ لي»، فاذ هو عملية اجهاض شعرية، حل به البرود مكان الشبق، وتخلى فيه الشاعر عن الطابع العدائي بالنسبة للمرأة، ليحل محله الطابع السلبي المحايد، حيث انتهت المرأة الى أن تصبح مجرد آنية مزركشة. وأعلنت قصائد «أنت لي» استنفاد الشاعر للمرأة، بحيث أصبحت الجوانب المتبقية عملية تكلف محترف. فلم يعد «المايوه» و «أحمر الشفاه» و «المانيكور» و «ألاغارسون» مدخلاً الى المرأة يحقق أي انتصار، سواء في الصورة أو في الشكل أو في الموضوع.

كان هذا الانهيار بداية الصحو. ففي عام ١٩٥٦ صدرت «قصائد من نزار قباني». كانت القمة التي استوى عليها الشاعر قبل أن يبدأ عملية انحدار اخرى في مجموعته الأخيرة «الرسم بالكلمات».

في هذه المجموعة أول التفاتة من الشاعر الى غير المرأة، وقد بدأ النضج الشخصي يتسرب الى العقد الثالث من عمره، وعرف أن في الحياة الوانا أخرى غير زرقة العيون، وأن في العالم قضايا أهمّ من طراوة المرأة وغنجها، وأن مأساة الانسان الحقيقية هي في الصمود.

وحاول نزار قباني في «قصائد» ان يقرع باباً جديداً من أبواب المرأة، انما بأبعاد أخرى. لكنه بقي يدور - ربما من حيث يدري - في الفلك القديم، وإن كان قد فقد عنف تلك الشهوة الجامحة التي أطاحت بقصائده السابقة. وكأن النساء لم يعدن يثرنه بأجسادهن أو طيوبهن، فانتقل الى التمتع بتقاطيع الجمال، والتلذذ بمنظر امرأة تتعرى.

هل كان هذا هو كل الجديد الذي أعطاه نزار قباني في «قصائده»؟ لا، فقد أعطى شعراً أقوى وأعمق وأكثر حساسية، شعراً أدق اختياراً وأحسن ذوقاً، وأصبحت رمزيته أقل مباشرة من قبل، لكنه لم يصل بهذه الرمزية الى مستوى تعريبها، بعكس الرمزيين اللبنانيين قبل الحرب العالمية الأخيرة. اذ بقي الرمز عنده ضيقاً ومباشراً، لا اتساع فيه، يصف جزئيات المرأة، وأشياء العاطفة الجمالية السطحية.

غير ان نزار قباني لم يستطع أن يتخلص من صفة المراهقة التي ظلت تتجلى في أربع وثلاثين قصيدة من أصل تسع وثلاثين قصيدة هي قصائد الديوان. فالتطلع المشوق الى اللذة الجنسية ظل في هذه المجموعة، وان باتت اللذة اكثر نضجاً، وان بات الشاعر أكثر فهماً لطبيعة المرأة. لكن تلك اللذة ظلت، كما قال انطون غطاس كرم في «مجلة شعر»، العدد الاول ١٩٥٧، «كلذة البدوي أمام وليمة الحضارة، وليست كاللذة البودليرية الارستقراطية الرفاه». وبقيت قصائد نزار قباني غنائية، مترفة، هانئة في راحة سطحيتها. الا انه حاول ان يخرج بالقصائد الخمس المتبقية على موضوعة المرأة مخرجاً اجتماعياً أو وطنياً أشمل. فكانت قصيدة «راشل شوارزنبرغ» مأساة البغي تركز أعلام اسرائيل فوق نجوم الليمون في يافا، والصراع بين الظلم البشري والحقوق الانسانية، محاولة للخروج من التأنق المريض. وكانت قصيدة «خبز وحشيش وقمر»

القضية الاجتماعية التي أثارت زوبعة ضده، وكانت من أهم ما كتب. فقيل في هذه القصيدة أشياء كثيرة، كما قيل في صاحبها أشياء أكثر. الا أن الشاعر كتبها، كما قال، «في سبيل شرق أجمل، وأفضل، شرق يرمي بخوره. وتعاويذه، وقماقمه، وقرقرة نراجيله الى الشيطان، وينتصب كالمارد في موكب حضارة مستعجلة لا تنتظر الحالمين».

والقصيدة كلها دعوة الى تحطيم رموز الشرق القديمة كالقمر والافيون والقدر، ودعوة الى تحطيم الازدواجية في الحياة الشرقية: «يصلي الرجل ولا يجد بأساً في الزنى، يملك ثمن الرغيف ثم يتزوج اربع نساء يترك اطفالهن في الطريق». ولم يحاول نزار قباني في هذه القصيدة الا ان يصفع الفئة الاتكالية في الشرق التي يغمى عليها بالتواشيح وخرافات البطولة، من دون أي قدرة على مواجهة الواقع ولو مرة واحدة في حياتها. وبقيت «خبز وحشيش وقمر» علامة فارقة من علامات نزار قباني الشعرية، ومرحلة قفز منها الى مستوى جديد وفِّق في بلوغه، وصار من الصعب التنازل عنه بسهولة.

وعاد نزار قباني بعد صبر خمس سنوات في «حبيبتي» ١٩٦١، الى كونه شاعر المرأة الجوال. كانت السنوات الخمس التي عرفها المواطن في أواخر الخمسينات من أحرج وأدق فترات التمزق السياسي والاجتماعي التي مر بها العالم العربي. وكأني بالشاعر يمنى بخيبة أمل كبيرة، فيلجأ الى الافيون القديم: المرأة. وهكذا انطلق يقفز فوق متاهات المراهقة، مع فارق الذوق. فأصبحت «لوليتا» موضوعاً جديداً من مواضيع الغزل، وظلت أشياء المرأة الصغيرة وعاداتها حقلاً يتجدد بكلمات القاموس القديم عينها، وبالنبض القديم نفسه. وإذ بديوان «حبيبتي» مشاعر مرهفة يفصح عنها الشاعر نحو الناس والاشياء، والحب والجسد، والمرأة والظنون. حتى «الوطنيات» القليلة التي ضمها الشاعر الى الديوان

ظلت باهتة الإطار، مهزوزة المضمون.

بدا هذا الارهاق واضحاً عند وقفة نزار قباني الاخيرة في مجموعته «الرسم بالكلمات»، بعد ست سنوات اخرى من «حبيبتي» خفتت فيها حدة المراهقة، وان ظلت المرأة المحور الدائم لاهتماماته. وإذ «الرسم بالكلمات» اعلان تام لعجز الشاعر الشعري والغرامي. وإذ حساب الأرباح والخسائر لعقدين من الزمن حساب رجل أرهقه السفر الطويل، ومر بنساء كثيرات، وزرع راياته على نهود أكثر، فلم يبق له من هذا الحريم كله الا مجموعة جماجم وذكريات. فقد أراد أن يعبّر تعبيراً فاجعاً عن طبيعة الحب: «هذه البئر التي كلما غصنا في أعماقها لم نقبض الا على الوهم واللاشيء». ويستمر هذا الوهم عبر صفحات الديوان كله، يبحث بالاسلوب القديم نفسه عن أشياء جديدة في المرأة، ماراً بكل المناطق المأهولة سابقاً بكلماته، والتي ماتت من العطش الى شيء جديد، وبقي الطفل الصغير يبحث عن دفتر صغير لامرأة، يسطر عليه أموره الغريبة، وأصبحت الأسطر من دموع بعد أن كانت منذ عشرين سنة تنبض بالميوعة والتحدي. إنها اليوم تبحث عن ذراع تبكي عليها.

هذا التحول عند نزار قباني اقتصر على حدود الفجيعة، لكنه ظل سجين الحدود القديمة. حدود الشكل الشعري والرؤيا الشعرية الضحلة والأبعاد التجريبية المفتقرة للمغامرة. حدود المضمون الباحث بعجز مستمر عن المرأة التي تحولت الى كومة جليد في يده، فشكا منها ورفضها. بل ان البلد الذي أعطاه كل شعره، وأهداه كل قاموس كلماته قد شكا منه، ورفضه أيضاً.

على أن هذا الرفض بقي في القالب الشعري القديم من دون أن يتجرأ على كسره، فظلت المواضيع يجرجر بعضها بعضاً، وأصبح القاموس خاوياً، والسيوف الصغيرة مثلمة.

المهم في كل هذا أن نزار قباني، وقد دار دورة ربع قرن، بقي

محاصراً في النفق الذي حاول شقه منذ الأيام الاولى من دون أن يستطيع الخروج منه. فكل ما فعله أنه فتح نوافذ صغيرة تسرب منها النور الى داخل الحجارة السود، ليبدد القليل من الظلام. لذلك بقي الحصار أعنف لكون الناس، ومن بينهم الشاعر، توقعوا أن هذه النوافذ الصغيرة ستتحول الى أبواب مشرعة تقهر الظلام. فالذي حطم رؤوس النراجيل العتيقة كان قادراً على أن يشعل من جمراتها ناراً كبيرة.

هنا تكمن خيبة الأمل، وهنا يبدأ منطلق الحساب النقدي الذي نريد لنزار قباني أن يؤديه. صحيح، كما يقول الشاعر نفسه: «أنا لست شاعر قصيدة بقدر ما أنا شاعر موقف، شاعر كل، شاعر له قماشته وبصماته التي لا يمكن لانسان ان يخطئها». لكن هذا الموقف الذي لم يتطور من المرأة على الأقل، كان موقفاً سلبياً من التجربة الشعرية، بتقديمه شعبية الشعر وأهمية إيصاله الى أكبر عدد من الناس.

ان الشعر لو كتب على حائط السماء، فالسماء تتلبد بين الحين والآخر. ولو كتب على ألواح تلامذة، فالألواح تمحى من الزمن، ولو كتب على ضفائر الفتيات، فالفتيات يكبرن والضفائر تصبح «ألاغرسون». نعم، نسي الشاعر أن الشعر لا يعيش الا إذا كتب على حدود تجربة كلية، تبقى مرسومة بوضوح على صدر زمان شعري له أبعاده وله حركته وله تجاربه، هو الزمن الشعري الحامل طابع العصر، الهادم لأسواره الفاصلة بين أمسنا وحاضرنا وغدنا.

وإذا أعدنا اليوم فتح ملف الشعر لأسواره لدى نزار قباني فلأن الأسطر القليلة التي تبقت للشاعر فيه تفرض أن يبقى السؤال في زمان شعري كهذا: المهم أن يظل للسيوف الصغيرة مكان تخوض منه معاركها وإن هزمت، والمهم أن تكون نهاية طريق الشاعر

كبدايته: حلم الملايين بتسرب الكلمة الشعرية الى حياتهم، لا موتها بعد مسيرة أكثر من عشرين عاماً.

المهم أن يبقى الشعر، لا نزار قباني.

٩

صوفية الشعر وهامشية التاريخ

لا أذكر تماماً كيف وقع في يدي ديوان الشاعر أدونيس «المسرح والمرايا» الا انني اذكر ان رغبة قد اجتاحتني مؤخراً لقراءة الشعر، وخاصة شعر «الكبار» من الذين أصبحوا من «كهنة» الشعر الحديث المعاصر، وخاصة منذ موت يوسف الخال، «بطريرك الشعر الحديث» على حد تعبير الشاعر نزار قباني. ولما كنت قد عرفت أدونيس منذ حوالي ثلاثين سنة عندما كان مجرد «شمّاس» في كنيسة مجلة «شعر»، ولم أطرب في حينه الى ترانيمه الشعرية، مفضلاً «القندلفت» محمد الماغوط الخارج على طاعة كنيسة «شعر»، والملحد ـ المؤمن توفيق صايغ العاصي لتعاليم البطريرك، وجبرا ابراهيم جبرا «اللوثري» الوحيد في حركة كثلكة الشعر العربي الحديث، الا أن أدونيس كان شماساً ذكياً، استطاع بعد سنوات قلائل من تأسيس مجلة «شعر» أن يقود حملة انشقاق عن الكنيسة الاولى، ليؤسس لنفسه كنيسة منفصلة يصبح هو بطريركها في بيروت وسائر المشرق.

أرسى أدونيس دعائم كنيسته الشعرية الجديدة على أمجاد ترجمته للشاعر الفرنسي سان جون بيرس، بعد ان كان قد نشر في العدد

☐ **«المسرح والمرايا»**: شعر ـ أدونيس ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٦٨.

الرابع من «شعر» ترجمة لمطولة بيرس الشهيرة «ضيقة هي المراكب»، مع دراسة عن الشاعر الفرنسي وأهمية تجربته في الشعر العالمي الحديث. وأيقظت هذه القصيدة بترجمتها في نفوس الشعراء الملتفين حول «شعر» في حينه، كل رواسب اللغة العربية، بما فيها من ألفاظ وصور غير مألوفة لدى شعراء تلك الحقبة. وتأثر أدونيس نفسه بمناخها، وأخذ يضع قصائد نثرية مطولة، يضمنها أبياتاً موزونة كأصوات على حدة. وانتقل صدى هذه التجربة خارج إطار «شعر»، وغدت موضع مناقشة في أبحاث ودراسات عديدة الا أن كنيسة أدونيس ظلت كنيسة فرعية، وإن ازداد أتباعها في فترة من الفترات، مقابل كنيسة «شعر» وبطريركها الخال ومطارنته من أمثال أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقة وسواهم. وكان أدونيس قبل ذلك قد بنى سمعته الشعرية في قصيدة بعنوان «الفراغ» نشرها في دمشق في أواخر الخمسينات، تفلت فيها من تأثره بالمدرسة الرمزية اللبنانية، فأعطى فيها نموذجاً جيداً لما يمكن ان يكون عليه الشعر الحديث.

في فترة تألق «بطركة» أدونيس وكنيسته الشعرية الجديدة، وفي الوقت الذي تعب فيه الخال ومطارنته وشماسوه، وتقلصت كنيسته، وقلّ عدد مريديه، وأقفلت «شعر» أبوابها ثلاث سنوات، ثم عاودت الصدور بشكل متعب ومتردد في العام ١٩٦٧، صدر ديوان أدونيس «المسرح والمرايا» في كانون الثاني ١٩٦٨، وكانت مجلة «شعر» في صحوتها الثانية.

بعد عشرين سنة ونيف، أمسكتُ «المسرح والمرايا» وهو الديوان الخامس لأدونيس رسمياً، انما الثامن فعلاً، اذا حسبنا دواوينه الثلاثة الأولى، «دليلة» و «إذا قلت يا سوريا» و «قالت لي الأرض». والأخير صدر في العام ١٩٥٤، وأعطاه اسمه المستعار، واطلقه كشاعر أول في حركة الشعر العربي الحديث، ثم تناساه خوفاً من

الصبغة الحزبية القومية الاجتماعية السورية التي كان ينتمي اليها. «قالت لي الأرض» ـ ديوان أدونيس الأول ـ كان عتبة المجد الصغيرة التي وطئها قبل حوالي خمس وثلاثين سنة، ودحرجها اليوم الى وادي الذكريات السحيقة.

أمسكت بشغف «المسرح والمرايا» بعد مرور هذه السنوات كلها، لأتأكد ما اذا كان أدونيس لا يزال علامة فارقة في دنيا الشعر المعاصر، لا يمكن لأحد تجاهله أو تجاهل كتبه، ولأن الوقوف على «مسرحه» وأمام «مراياه»، بات أمراً ضرورياً، لأن هذه العلامة الفارقة أصبحت تاريخاً شعرياً يحتاج الى فتح نوافذ جديدة فيه تطل على القارىء المتتبع، وتعيد تهوية ذهنه من خدر اسطورة قديمة يبس عليها الزمان، وظهرت فيها بصمات أصابع معروفة لأيدٍ قديمة.

ماذا تكتشف في قراءة جديدة لديوان قديم ولشاعر ما زال خصباً ومعطاءً؟

تكتشف أن من الضروري أن تبقى هذه القراءة ضمن ما أصدره هذا الشاعر قبل هذا الديوان، حتى يبقى حكمك في إطاره التاريخي، لا في احتمالاته المستقبلية، فتعيد اكتشاف صاحب الديوان كما كان لا كما هو اليوم.

ما عاد أدونيس في «المسرح والمرايا» كما كان في «أغاني مهيار الدمشقي»، يحاول ابداع شخصية جديدة تتقمص خواطره ومشاكله ونوازعه، وتجسد حياته وتجربته بوساطة اللجوء الى طريقة جديدة في التعبير الشعري. لقد أصبح أسير هذه الشخصية وضحية الأسن الذي غزا الطريق المجترة التي لجأ اليها.

أن ينبش الشاعر شخصية هامشية من بطون التاريخ، ويتقمصها شعرياً ليقوّلها ويحسّسها مشاكل هذا العصر، شيء، وأن يقع

ضحية هذه الشخصية عندما يتم تفاعل تقمص هذه الشخصية به فعلياً وشخصياً، شيء آخر.

لقد ظن أدونيس منذ أن فكّر في مهيار، أنه مهيار العصري، وأن من السهل استبدال شاميته التاريخية بلبنانية أو عروبة أو عالمية هذا العصر. ولم ينس أدونيس ان مهيار الديلمي التاريخي كان يمثل الشخصية الخارجة على طاعة العقيدة السائدة في ذلك الزمن، والتي انسحقت تحت ظنون النبوة، وأنزلت الى صفوف آلهة الشعر الصغار وقد حفل التاريخ بالكثير منهم. وما عاد أدونيس يحمل الينا في «المسرح والمرايا» ما كان - ربما - من الممكن أن يحمل الينا يوماً ما: «انخطاف النبوة وقشعريرة الخلق».

وقد يكون في شخصية مهيار التاريخية (وقد ضاع لقب الدمشقي في «المسرح والمرايا») تشابه أو التصاق بالتجربة الانسانية الحديثة بكل ما فيها من التعقد والتناقض والشك والمصادفة، لكنها تحولت على يد أدونيس الى تعقيد وتناقض شعريين، دفع الكثيرين من المتتبعين للشعر الى الشك في المفاهيم الشعرية التي يحملها والى التساؤل عن القيم الفنية التي يقف معها أو يدافع عنها.

إن بريق الالوهة في الشعر لا يبدأ من المصادفة، ولا يستمر بتحويل هذه المصادفة الى قاعدة واقعية. وإذا كان مهيار - في المعنى الجوهري لا المعنى الشعري - هو رفيق جلقامش في بحثه ويأسه، ورفيق تموز في بصيرته ورجائه، وفاوست في لهوه بالعالم، وزرادشت في تفوقه وعلوه، إلا أنه حتماً ليس رفيق أدونيس الشاعر في صحبة الشعراء الكبار.

ادعاء الالوهة شيء، والألوهة شيء آخر.

واذا كانت لشخصية مهيار جذور بعيدة في أرض الصوفية، امتدت عبر دواوينه، فهي ليست دليلاً على وجود شيء اسمه «صوفية

ادونيسية»، «يبطل التعارض فيها بين العالم والآلهة ويصير الكون واحداً»، كما قيل عن «أغاني مهيار الدمشقي». كما أن الصوفية المستوردة الى الشعر الحديث اليوم ليست هي اللجوء الى نصوص وأسماء تاريخية، واعادة تفسيرها وتركيبها على ضوء نظريات جدلية شخصية جديدة، فالتأثر بالصوفية لا يعني في مطلق الأحوال فرض «طريقة» صوفية جديدة في الشعر، ولا فرض ذلك التفسير الشخصي على أساس أنه النظرية الصوفية الحديثة والاسهام الجديد في دنيا التصوف. واذا كان أدونيس يخلط بين الشعر والتصوف والثورة، ويصفها بأنها واحد، فهذا رأيه، إلا أن هذا الرأي ليس مذهباً ولا تصوفاً من نوع جديد، وهو بالتأكيد ليس شيئاً اسمه «الاتجاه الى المستقبل» كما يحب أن يسميه أدونيس.

ولو شكل كل هذا شيئاً من الضياع الاسطوري كما يحب ان ينسب الى حكاية مهيار التاريخية، فإن من الواضح ان هناك كل الضياع الشعري الذي تأكد في «المسرح والمرايا». ولم يعد أدونيس «نبي الكلمات التائهة» ولا «فارس الكلمات الغريبة». فلغة الايماءة والايحاءة التي كانت من مزايا شعر أدونيس، أصبحت في «المسرح والمرايا» فذلكات لفظية وكلمات وتراكيب تقصر عن أن تؤدي أية وظيفة شعرية. حتى الأشكال الابداعية الجديدة التي كان أدونيس من أول من درجها في الشعر الجديد، لم تعد تجاوزاً للأشكال التقليدية في الشعر العربي، بقدر ما أصبحت اجتراراً مقيتاً، وفريسة للغو الاسطوري والتنطح التاريخي اللذين يحفل بهما كل سطر من الـ ٣١٧ صفحة من الديوان. وإذا كان لا قداسة للشكل ولا شروط ناجزة للابداع، فإن أشكال أدونيس الشعرية قد تقعرت ضمن حدود مفاهيمه الضيقة للشعر.

تبقى «الرؤيا الادونيسية» ـ وهي تتمة لأشكال ادعاء النبوة في الشعر ـ التي تعتبر العالم الشعري «عالم التحولات»، يتحول كل

شيء عنده الى نقيضه، فيصير الحب موتاً، والموت ولادة، والماء ناراً، كأن عملية قلب الاشياء رأساً على عقب ما هي الا عملية خلق شعرية جديدة. واذا كان العالم عند أدونيس يبدو مؤقتاً وعابراً وسريع العطب، فلأن القالب الشعري والمنطلق الفكري الذين يتخذهما الشاعر هما سريعا العطب، وعابران، ومؤقتان، ليس فيهما من الديمومة أو الصيرورة الدائمة اللتين يدعيهما أدونيس شيء، وتصبح الكلمات عديمة المعنى. وإذا كان شعر أدونيس هجرة الى عالم داخلي ـ أو «جواني» حسب شيوع اللفظة ـ فان هذا العالم موحش، غير مضيء، بارد يختنق من التشنجات اللفظية، والثياب الصوفية فضفاضة، ومفروضة عليه سلفاً تحت ستار تنوع الأشكال الشعرية عن طريق غموض الشخصية التاريخية المرافقة للحدث الشعري. فـ «محدودية» الشكل الشعري عند أدونيس لا تعني أنه انتقل من «غموض الشعر» الى «غموض القصيدة». وبالتالي تصبح قضية اللغة عنده ليست محاولة للقبض على الحدس الشعري، انما محاولة لتبرير الفذلكة اللغوية عن طريق الشكل الشعري. وهناك لا تستجيب اللغة، وتقف المغامرة يتيمة على أبواب الفشل.

واذا اخذنا الشعر ـ الشعر فقط ـ في ديوان «المسرح والمرايا» لرأينا خليطاً عجيباً من «الفكر» و «التأمل» و «الفلسفة» والكلمات العجيبة الغريبة، والأسماء المستجلبة من بطون التاريخ، والمرادفات المنزوعة من صفحات الكتب الصفراء.. لرأينا كل هذه الأشياء تجمع على حساب الشعر من انسجام أو وحدة أو تجانس، فتضيع الرؤيا الشعرية في عتمات غيبوبة الفكر وفذلكات التاريخ، وإذ الضحية هي النقص في قيمة الشعر كإبداع. والشاعر أدونيس ـ الذي قال لنا في أحد احاديثه الصحافية إنه ينتقد الشعر العربي الجديد لأنه ممزوج بالسياسة ـ نجده ينغمس غمساً في بحر السياسة، وان بدور جديد هو دور الملتزم بقضايا

العـالم، بعيـداً عن دوره السابق، دور الحزبي الضيق ومحدود الرؤية. لكن التزامه السياسي بقضايا العالم، جعل السياسة عنده هاجساً دائماً، لم يمنعه ـ برغم استحداثه لألفاظ جديدة كثيرة ـ من استخـدام ألفاظ سيارة من مفردات لها إيحاءاتٍ أو دلالات سيـاسيـة كانت أو ربمـا ما زالت «مناوئة» لالتزاماته السياسية السابقة والحالية.

وإذا انطلق التزام أدونيس السياسي من محاولة «لاضاءة أحداث التاريخ العربي»، وتفريغها من محتواها التاريخي العادي لتصبح رموزاً تشير الى أحداث المستقبل، وليصبح الشعر طريقاً لاضاءة هذه الرموز، فانه سرعان ما يتعثر في تعرجات تاريخ الشخصيات التـاريخيـة الباهتة التي حاول نفض الغبار عنها، واضعاً اياها كقنـاع وكمحك أساسي لمعرفة التاريخ، حتى يصبح الشعر تتمة للابداع التاريخي، وحتى لا تصبح معرفة هذه الجزئيات التاريخية المنقضية هي أساس لمعرفة الحاضر أوربما المستقبل، ولكن الشعر الباحث عن أصول وتراث هو غير الشعر الباحث عن شخصيات منتزعة من التاريخ، هامشيةالتأثير، أكثرها من «خوارج» التاريخ العربي.

فعبر صفحات الديوان الكثيرة كلها، بداية بالقصيدة الأولى «جنازة امرأة»، لا نجد الا سباقاً الى الغموض والافتعال والادهاش المتكلف في قوالب شعرية متنوعة، وليست «جنازة امرأة» أكثر من قصيدة عادية على مسرح فاشل، و «لون الماء» القصيدة الثانية، ما هي الا دعـوة مفتوحة للثورة من دون الغموض الشعري المفتعل، والذي أصبـح لازمـة في شعـر أدونيس، مع الكثـير من الاستشهادات الصوفية. الا أنه يبقى فيها على الأقل شيء من الشعر. وإذا تابعنا تقليب صفحـات الديوان الى القصيدة الثالثة «الزمان المكسور»، اطلعنا على حوار بين امرأة ورجل، لا شعر جديداً فيه، ثم لو قلّبنا

في قصائد «اغنيتان عن المرأة والرجل» «وثلاثة احلام» «وثلاث مرايا» لما وجدنا فيها شيئاً رائعاً (كما هو) في «مرآة لكرسي»، وهي القصيدة الغزلية الوحيدة من بين مجموع هذه الأغنيات.

ويعود أدونيس الى المسرح في «حزمة القصب» في قصيدة مسرحية سياسية جديدة عن الثورة، فتتعثر الثورة فيها أكثر مما يتعثر الشعر والأقنعة والوجوه. وتتكرر هذه العملية في قصيدة «تيمور ومهيار» في قالب مسرحي، يصبح العلامة الفارقة الدائمة في الديوان، ويكون الشعر والتاريخ الضحيتين الاساسيتين في هذه القصيدة المشوشة المقدمة في اطار مسرحي مهلهل، والتي تتطاير منها الرموز، حتى تضيع معانيها ومعالمها الشعرية والتاريخية من دون تركيز أو تنسيق. ولا ينقذ أدونيس كشاعر في الديوان كله الا قصيدتا «دمشق ـ حلم يقظة» و«بيروت ـ حلم يقظة»، ففي قصيدة «دمشق» أصالة أدونيس الشعرية الحقيقية، وفي قصيدة «بيروت» اصالة الرؤيا الشعرية التي كان أدونيس من فرسانها الاوائل. ففي القصيدتين، ينتصر الشعر بغنائية جميلة ورموز محلية حلوة على الافتعال والتصنع وحتى على الصنعة الشعرية. وتلحق بهذه القصيدة في الانتصارات الشعرية قصيدة «مرآة لزيد بن علي» حيث تنصهر الرموز، ويصبح التاريخ جزءاً من الشعر والشعرية من دون افتعال وتنقيب، يقحم فيهما التاريخ اقحاماً على الشعر.

الا أن كل هذا نجده ينقص باستمرار في قصائده، ومنها «مرآة الفقير والسلطان» التي تشكل حلقة أخرى في بحيرة الشعر الصغيرة في «المسرح والمرايا» على عكس قصيدة «مرآة لزرياب» التي هي حلقة أخرى في بحر التشويه التاريخي عن طريق الشعر. ويستمر القفز التاريخي عبر الأحداث والأشخاص حتى يشمل عدداً كبيراً من الشخصيات، وتقف قصيدته «مرآة للحجاج» كموطىء قدم للهجوم على الديكتاتورية. لكننا لو تجاهلنا قصائده

عن فاجعة الحسين مع كل الجيوب التاريخية التي ينهل منها، بما في ذلك عودته الى اسطورة «مهيار» برفيق جديد اسمه «تيمور» لوجدنا أن التكرار لهذه الاسطورة أصبح مملاً ومستنفداً لأغراضه السياسية كافة بعد ديوان كامل عنه. فالدعوة الأساسية لمهيار اذا أفرغ منها كل محتواها التاريخي، ستظل دعوة فكرية وسياسية ملتبسة، لا يمكن طرحها كأساس لجدل صوفي أو سياسي ولو عن طريق القصيدة المجزأة والمكثفة، ومبتورة الجوانب، ومهزوزة الرؤيا والوقائع.

ولعل «مرآة لخالدة» هي من القصائد القليلة التي يتضمنها الديوان وفيها من نفس أدونيس الشعري الأصيل، وفيها الكثير الكثير من المجد الشعري القديم. ولعل أحسن ما في الكتاب قد لخص بها، كما هو الحال مع قصيدتيه الطويلتين عن الغزالي، وهما عبارة عن رحلة في فضاء الصوفية، وفيهما من النقاء التاريخي والشعري أكثر مما تحتويه قصائد الديوان بمجملها.

تبقى الرحلة الكاملة عبر «المسرح والمرايا» رحلة ناقصة مبتورة وعاجزة لأن الشعر فيها هو الأقل، ولأنه محمل مرهون بفُتات من التاريخ، ولأن التاريخ خاضع لموقف مسبق يحتمل ألف تأويل وتأويل، ولا يفضي الى غاية مركزة، ولأن الفلسفة بفروعها العديدة من صوفية وباطنية مقحمة اقحاماً كستار يجمل الشعر بغلاف يوهم بأن في ذلك الشعر شيئاً من الجدة. ويبقى «المسرح والمرايا» من دون مسرح حقيقي، يقف عليه الشعر بثقة وطلاقة، ومرايا لا يرى منها بشفافية لا التاريخ ولا الفلسفة ولا الفكرة، ويضيع الشعر في متاهات غريبة، تصبح معها الضحية سمعة شعرية ضخمة أرادت أن تتسلق سلماً غير سلمها، فانزلق الشعر الى تشويه التاريخ، وضاع في ضياع الفكرة.

قد لا يكون هناك أي اكتشاف جديد في قراءة اليوم لنص الأمس،

ولكن هذا النص القديم ما زال يحمل بين طياته كل المعطيات الشعرية التي يستند اليها أدونيس في تعامله مع قصائده الجديدة، والتي على أساسها يخوض معاركه الشعرية اليوم. فاذا كان هناك من ارتد من أتباع كنيسة أدونيس الشعرية، فلأن التبشير الشعري الذي مارسه الشاعر طوال ربع قرن لم يعد يستهوي أحداً من أفواج الشعراء الشبان، ولأن عظة «أحد الشعر» قد تكررت كثيراً، وضاعت في متاهات التبشير بالشاعر لا بالشعر، ولأن مجد الشعر أبقى وأهم من مجد الشاعر، ولأن التاريخ قضية أخطر من أن تترك للشعراء وحدهم.

١٠

في موت مجلة «شعر»

توقفت مجلة «شعر» عن الصدور. وكنت أخاف اليوم الذي سينقل هذا الخبر الى الناس.

من السهل جداً ان يكون المرء عاطفياً ازاء قضية كان له متعة وشرف المشاركة فيها. منذ ثمان سنوات حضرت اجتماع مجلة «شعر» التحضيري الاول. وكنت شاباً يافعاً ما زال للكلمة في نفسي سحرها، وما زال الشعر عندي سيد الكلمة.

وتزدحم الذكريات. بل اذكر جيداً. كان ذلك في فندق «بلازا» وكان يوسف الخال يحيط به عشرات من الشبان الشعراء، تبرق عيونهم بشيء من ألوهية الشعر، وكنت أراه يومئذ وفيه شيء كثير من طموحي. كانت كلها اسماء كبيرة بالنسبة لي.

لعله كان «الخميس» الأول لتلك الندوة التي أصبحت حياة بيروت الأدبية، ومكان استقطاب الموهبة الغريبة الأصيلة الواعدة. كان الشعر فيها خصباً، وكان النقد مسؤولاً، وكان اللقاء دائماً، في جو من التنافس والعطاء الخلاق.

ومع مولد «شعر» كان هناك مد الشعر العربي الحديث. وبدأت اسماء جديدة صغيرة تلمع، وبدأت تعطي تجاربها الجديدة المبتكرة، فبعضها أعطى ونما وأثمر، وبعضها بقي في حدود

التجـارب، انمـا كان خلّاقـاً وكان سباقاً وكان معطاء خيّراً. كان فيضان في الكلمة الشعرية التي أغرقت حركة الأدب في السنوات العشر الأخيرة.

على صـفحـات «شعـر» مر كل شـاعـر عربي جديد، كبيراً كان أم صغيراً، مشهوراً أم مغموراً، يمينياً أم يسارياً، وصل أم لم يصل، انتهى او لم يبـدأ بعد. عبروا كلهم على صفحات مجلة «شعر»، فكانت جزءاً من ذلك المد الشعري الكبير.

وجود مجلة «شعر» لم يكن سـهلاً، وحياتها لم تكن الا معركة كبيرة، كثر فيها العدو وتعددت فيها الجبهات. وكانت تخرج من كل معركة جريحة إنما كات تخرج منتصرة للكلمة، ولما تعتقد أنه الحقيقة. وكان يوسف الخال، فارسها «دونكيشوتياً» في معاركه، وانما كان حراً واصيلاً في مسعاه، و«كافكاوياً» في وصوله.

بهذا استطاعت مجلة «شعر» والفورة في أولها، ان تستقطب كل شاعر واعد في مرحلة ما من حياته الشعرية، واستطاعت ان تخلق من على صفحاتها وفي ندواتها، أكبر حركة أدبية فردية عرفها بلد عربي في الخمسينـات. بل لعلهـا تكاد ان تكون الحركة الادبية الوحيـدة التي استـطاعت ان تركب المـد في حينه، وان تطلقه في الاتجاه الذي أرادت له أن يكون حراً وطليقاً وليبرالياً، غير مقيد بأي اعتبـار سيـاسي أو تقليـدي أو شخصي. البقـاء للأفضـل. والأفضل هو الأصيل والحقيقي والحرّ، فسقط مَن سقط على الدرب، واستمر من استمر في المسيرة الطويلة.

وعـلى صفحات «شعر» نمت، بجانب التيارات الشعرية المختلفة، اكبـر حركة نقدية جدية، تقيم النتاج الشعري على أسس نقدية صحيحـة، وفي اطار من الايجـابية لم تتعوده صحفنا ومجلاتنا، فتساقط على الدرب مزيد من الناس، وقد أتعبتهم صعوبة المجاراة.

وبقي سجل «شعر» وان كان ناقصاً، انما كان حقيقياً وشريفاً.

وكانت مجلة «شعر» بالنسبة لنا نحن الشبان الصغار في ذلك الوقت، نوعاً من الطموح. وصلني العدد الاول منها، وانا طالب بكمبردج في انكلترا. وكنت في أول تطلعي إلى ما لدى العالم من ثقافة وفكر وشعر. وكانت «شعر» طوال سنوات اقامتي هناك، وخلال أعدادها المتراكمة، على قلتها، نافذة رائعة، يطل منها الشعراء العرب على انفتاح العالم المثقف، ونطل نحن الشباب منها، على الكلمة الخلاقة الغريبة، ونتباهى بها أمام عالمنا الجديد في الغربة.

وكانت مجلة «شعر» أثمن وأعز ما نملك في تلك الحقبة. كانت بالنسبة الي شخصياً طوال سنوات من اقامتي في انكلترا، صلتي الوحيدة الحقيقية بالحرف العربي، وبالكلمة العربية، كيف تُكتب وكيف يجب ان تكتب، وكيف أحب ان يقرأها الغرباء الآخرون. وحملت مني «شعر» رسائل عن النشاط الثقافي في الخارج، وكتبت لها نقداً ونشرت لي كثيراً من الشعر.

واليوم توقفت «شعر». لقد تعبت. وانخفض المدّ، وتفرقت الامكانات، ومَحَلَ الخصبُ الشعري في الوطن العربي، واغتالت السياسة كثيراً من المواهب. لم يعد الشعر سيد الكلمة. ولم تعد الكلمة الحقيقية الحرة الوحيدة. ويوسف الخال صديقي، حاول أن يمنع ذلك، وأن يوقف المد.

وكنت ضد ذلك. كنت ضد صديقي يوسف الخال. كان على «شعر» ان تموت. ان ثماني سنوات ليس بالعمر القصير. فقد أدت مجلته قسطها لمن يجب ان تؤدي ذلك اليه، فلا يضيرها ان تنام اليوم. بل من حقها ان تنام، ومن حق يوسف الخال ان لا يحزن. بل لعل ذلك اليوم هو تتويج لجهوده، واعتراف رائع منا، نحن رفاقه، وقد تفرقنا، وأصبح كل واحد منا مجلة، كما قال انسي الحاج، بفضله.

«المجلات الصغيرة» مجلة الحركة او الفكرة او النهضة، لا تعيش الى الأبد ولا تعيش طويلاً. فالمجلة الجيدة، تستقطب الكتاب وتجمعهم، حتى أكثرهم عزلة، وتدفعهم ليؤثروا في زمانهم، ويتفاعلوا معه، وعندما يمر هذا الزمن، تصدر عدداً خاصاً بهم، يكون بمثابة جنازة كبيرة. فحول هذه المجلات يتجمع البريق، ويتجمهر حملة الأقلام، وتعيش الذكريات الحقيقية الاصيلة.

واليوم، وعدد مجلة «شعر» الأخير، أعلن الوقفة الاخيرة، يجب أن يشعر يوسف الخال وحده بالزهو، ويجب ان يسمح لنا، نحن أصدقاءه وأصدقاء «شعر» ان نقف وراءه لنشاركه هذا الفخر.

لقد أدى الامانة لا لمن يجب ان تؤدى، وإن خرج جريحاً من المعركة، فقد خرج منتصراً.

ولا نستطيع ان نقول الا شكراً.


النقد



١

مسؤولية طوفان الحرية

«الحـريـة والطوفان»، هو منيفستو جبرا ابراهيم جبرا. هو علامة فارقة في الادب والفن والنقد، و ـ هل أقولها ـ السياسة. بل لعل من الضرورة ان أشرح ماذا أعني عنـدما أقول ان جبرا يبحث في السياسة في «الحرية والطوفان»، حتى اذا شاء القارىء ان يشتري الكتاب ليعرف رأي المؤلف في قضيـة ما، ولا يجده، لا يقول انني خدعته. عفو القارىء، وعفو المؤلف، فهو لا يخوض غمار معركة مباشرة من هذا النوع، هو فقط يبحث في جزء من الكتاب، وفي أهم جزء فيه، عن مدى الخطر الذي يهدد الكاتب في حال لو انفجر السد وغمر الطوفان كل قيم الفنان الحقيقية. هو يبحث في الحرية، كحرية، كمجموعة مبادىء تشكل أعمق وجود لكل فنان وخالق. جبرا يعلل المد الطغياني الذي يشل الكثـير في مجتمعنـا العـربي الحديث، يده على قلبه، وبمبضعه، يتلمس العلة، يبترها، يشير اليها، ويعالجها. فهو يخشى ان تصاب بالنكسة، وان يجرف الطوفان حريتنا، وهي آخر ما يربط عصرنا القلق، الموزّع، المتمرد هذا، برباط انساني اخلاقي.

اولاً، وقبل كل شيء، «الحرية والطوفان»، هو مجموعة فصول نقدية

□ **«الحرية والطوفان»**: جبرا ابراهيم جبرا، منشورات دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠.

يعالج المؤلف فيها قضايا كثيرة. وعلى هذا الاساس فقط ـ اساس انــه كتاب نقد ـ يجب ان يكون تقييمه. وقضية النقد عند جبرا ابراهيم جبرا قضية اعجاب اولاً، فهو ان لم يستذوق اي عمل ادبي، لا يقبل على نقده. وإذا كان هذا العمل غير عادي فلا مجال ان يقف عنده. هي عملية استغوار وكشف، على ان لا تكون هذه الارض التي يكتشفها قد سبقه اليها احد، وأصبحت مرتعاً لكل عابر سبيل. هو يضع قواعد وحدوداً للناقد، يفترض فيه ثقافة تؤهله لفهم المؤلف فهماً كاملاً، ويريده ان يتناول العمل الفني كشيء بحد ذاته، له كيانه الخاص، لا أن يخلط بينه وبين حياة صاحبه، جاعلاً للعمـل المنقود حافزاً انسانياً مرتبطاً بعصره وبالتجربة البشرية، مؤكداً ان كل عمل فني جديد ذي قيمة، يحمل قوانين نقده بين طياته، واي نقد يعتمد على مقاييس وشعارات مسبقة وصادرة عن فئــة ما، أو ايديولوجية معينة، ليس نقداً ادبياً، مؤمناً بأن النقد والنتاج صنوان، بل ان نظرة النقد الحديثة قد تكون سبباً في رفع مستوى النتاج الأدبي.

هذه المجمـوعـة من الدراسـات النقـديـة التي تشكـل «الحرية والطوفان»، هي أول مساهمة جدية. تقدم للقارىء العربي مفاهيم عميقة لقضايا فنية معينة، ولمشاكل أدبية نفتقر اليها في أدبنا وتسد فراغاً في ثقافتنا. لعل «الذروة في الادب والفن»، هو اول بحث جدي في العـربيــة في تطور الفنون الادبية وفي علاقة التدرج في العمل الأدبي للوصول الى الذروة، وكون الذروة أساس أي عمل فني. فيه يلقي اضــواء جديـدة على الأدب، ويفتــح نوافـذ مغلقة كثيرة في أذهاننا. واذا اتينا الى مقاله «الحرية والطوفان»، الذي هو بحث صريح لقضية الالتزام وموقفها في ادبنا العربي المعاصر، نجد انه يعارض هذه الفكرة لأنها تعرقل العمل الفني، وتتحول الى ضرب من الوعظ السياسي، رافضاً كون قضية الاديب اليوم جماعية لا فردية، وان الكاتب من استطاع ان ينطلق عبر ذاته وينصهر في المجموع،

وان الكاتب من يضم صوته الى صوت الكورس ويشارك في المأساة على صعيد الشعب. جبرا لا يؤمن بأن الاديب الفرد مغلق على نفسه، متهرب، منكمش، اذا كان لا ينطلق ولا ينصهر ولا يشارك الكورس ترديده، انما يؤمن بأن عليه ان يدمج في انتاجه الذهن والشعور المعاصرين على أعمق مستوياتهما، وبأن القلق الفردي الناجم عن ضرورة حرية الانسان، عن ضرورة الاختيار لديه، هو الشق الأهم في قضية الالتزام. فاذا لم يتمرد الاديب اليوم وينتصر لكيانه الفردي، سيفقد وجهه وملامحه، وباسم الالتزام سيمحق فيه كل ما يميزه من رؤية خاصة للحياة. ان بافتراضنا انسانية الادب اصلاً وجوهراً، نكون في غنى عن السؤال، أملتزم هذا الكاتب أم غير ملتزم. من خلال هذا يقيّم جبرا مجموعة حليم بركات، «الصمت والمطر».

لم أقرأ في كل الذي كُتب عن شعر يوسف الخال، دراسة أوعى وأعمق من «المفازة والبئر والله»، ولا عرفت ناقداً سبر أغوار شعر توفيق صايغ، وعرف كيف يصل الى فك غرابة ألفاظه، وروعة صوره كجبرا «في جب الاسود». في شعرَيّ الاول والثاني شيء مشترك، هو نغمة دينية مسيحية قوية هي في الشعر العربي أمر جديد، وكون هذه النغمة لا تصدر عند كليهما عن إيمان بقدر ما تصدر عن شك، بالمعنى الفلسفي العميق، الذي نجد فيه رمزاً لمعاناة هذا الجيل وسعيه نحو الحياة، ونحو اليقين، بكل نكباته المريعة، وطموحه الكبير، وآماله المحطمة. وجبرا كان اول من اكتشف هذا وعرف كيف يشير اليه في مقاليه عن الشاعرين، فكانت الارض البكر التي لم يسبقه اليها احد من قبل، ولم يعرف خصبها وغناها انسان آخر.

في مقالاته الأخرى، نجد دائماً الاصرار عينه على قيم معينة يلتزمها المؤلف، وجديّة قلما عرفتها في اديب عربي من قبل، وانسانية يفتقر اليها، بكل اسف، ادبنا العربي المعاصر. في عرضه «للرواية

والانسانية»، يثير قضية جديّة الرواية، التي هي بحث مستمر عن الحقيقة، وافتقار الرواية العربية الى جذور انسانية شاملة، مما يعرقل سير العمل الادبي، ويضعفه. فضلاً عن عدم توفر الحرية السياسية، لأنه لا يمكن لدولة بوليسية ان تخلق أدباً انسانياً، بل تخلق جواً من الخوف والتوجس، يعيش فيه الفنان سنة بعد سنة، الى ان يعتاده ويألفه، ويصبح الجبن الفكري ميزة من ميزات حياته وهو لا يشعر. هو ابداً يريد للانسان ان يقف في وجه كل هذا، رغم ضعفه، عنيداً مبتكراً، يريد الحرية ويرفض الخضوع. ان إيمانه بسمو الانسان، رغم عبث المقاومة، لا يعلو عليه إيمان آخر.

ثم ينتقل ليتحدث في «الصخب والعنف» عن وليم فوكنر، ثم عن الرومنسية، فيقدم أوضح تعريف وتأريخ لهذه الكلمة وهذا المذهب فتكون الرومنسية كما عرّفها، انطلاقة في المجاهل النفسية البعيدة، حافزها دائماً انسانية لا تستكين. ومن ثم ينتقل الى بايرون والشيطانية، والى وليم بليك في ثورته على العقل، وهاملت والعبث، حتى الشعر الأميركي الحديث والسريالية والاتجاهات الحديثة في الرسم، والفن الحديث في العراق. وكلها ابحاث، فيها من العمق والثقافة والدرس ما يعزز المكتبة العربية. اما مفتاح الكتاب فهو حتماً في «أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال»، ففيه يثير القضية الاساسية في مفهوم كل فنان وهي الحرية.

فما الذي يهدد الحرية؟

منها البغاء الذهني، وهو كالبغاء الجنسي، يعود الى اسباب اجتماعية واقتصادية، فالأديب الذي يثير حساسية الجماهير البليدة بكتابات سطحية مشوهة، فينعش خيالها الراكد، متسولاً غير مخلص فيما يقول، غير أمين على رسالته غير مسؤول تجاه قرائه فهو كالمومس التي تبيع جسدها لمن يدفع الثمن الأغلى. ومنها السلبية التي تسيطر على السياسة والمجتمع، والذهن والجسد في

شرقنا هذا، فتزيد من مقدار تأخره وركوده. الناس يموتون عندنا دون ان يعـرفـوا لذة الحقيقة وفورة الحياة الايجابية، فان مات الحس فيهم وأصاب خيالهم الجمود، فيا مرحباً برهبة الحتف المحتوم.

هنـاك أشيـاء أخـرى تهدد الحرية. منها المدينة (التي يعشقها المؤلف)، والتي يُسمع فيها صوت الله وصوت الشيطان يبثان على الـموجـة نفسهـا، والتي هي ساحة صراع على المستوى الفردي والجماعي، يصب التاريخ فيها سيولاً من الحضارات المتناقضة؛ المـدينـة المـريضـة الجدباء العليلة. يبكيها جبرا، فهو يخشى لو انقسمت على نفسهـا ان يهددها الزوال. وفي المدينة نفسها تجد العربي الفلسطيني، الذي يحمل عبء ماضيه بذكرياته واحزانه، تائهـاً في خضم أرض هي جزء من بلدة يحمل فيها لقب لاجيء، فيجـد في كثـير من الأحيـان من أهل المدينة ما يتعرض لكرامته وإبائه، انما يحمل عبء جراحه وتشريده، مؤمناً بأن جذوره أعمق في هذه الأرض مما يتصورون، وأنه أصبح رمزاً لأمة أبت الا ان تسترد اجزاءها وتجمع الشمل تحت راية واحدة. وفي المدينة لنا تقاليد تحدّ من فكرنا وآفاق ثقافتنا. حماستنا هي نشوتنا الجارفة الاولى، ولِمَ لا؟ انما يريد جبرا ابراهيم جبرا ان تجري فتوة الشعب في مجاري الخلق والنمو، لا في مجاري الخنق والارهاب.

نحن نخـاف من الآراء الجديدة. نحن نخشى كل ما لم نألفه من أجيال، الا اذا كان آلة تيسر لنا العيش وتزيد من خمولنا الجسدي والذهني. تفكيرنا ما زال تفكيراً عشائرياً طائفياً قبلياً، وما لم نتحرر من ذلك، فخلاصنا صعب ان لم يكن محالاً. ويخاف المؤلف ان تطبق ثورتنا السياسية في الوطن العربي اليوم - والتي في عنفها توليد وخير - بشدقيها على الفكر، فيذهب ضحية رأي متطرف او نزوة حاكم، مشدداً على اهمية الفرد، حتى لا يسحق في هستيرية

الجماعة، ولا يضيع صوته بين صخب صوت الجماهير.

والكاتب، أين يقف من كل هذا؟ أهو خارج على المجتمع، غير راضٍ عنه، أم رأس لانطلاق المجتمع؛ أم مراقب لمأساته، والمجتمع لا يعترف به؟ الكاتب يدور في المجتمع حاملاً مصباح «ديوجين»، باحثاً عن الانسان، الانسان المركّب من لحم وعظم، من حزن وفرح وجوع وشبق، لأنه يعشق الانسان.

وطغيان السياسة؟ لم يبق شيء في حياتنا وبيوتنا ومكاتبنا وشوارعنا، لم تغمره السياسة وتسد علينا كل مسلك، بحيث ما عدنا نرى البشرية الا من خلال، هذا الطغيان، فكم نحن بحاجة الى شيء من سلامة الفكر، والى شيء من الصحو، حتى لا يقع الفرد الكاتب بين الأرجل، ليجرجر من هنا وهناك، وحتى يكف هذا العصر عن اللهج بالحرية، ولم يحرمها بقدر ما حرمها هذا العصر.

هذه هي الحرية، وهذا هو الطوفان، يفتح اعيننا على حقيقة واقعة حرة، يفتحها باخلاص وألم. وان كنت اتمنى لو ان جبرا ابراهيم جبرا كتب له مقدمة، جمعت شمل خيوط افكاره، بدل ان يتركها نهباً لشك وقلق وبحث كل قارئ. على ان جبرا ابراهيم جبرا يرمي أوراقه كلها على الطاولة ليراها كل اللاعبين، ويربط نفسه كناقد وفنان بحدود ومقاييس معينة، وأصول ليرتكز عليها في عمله، ويمسك القلم بلباقة وعلم بأصول النقد الحديث، وبأمانة لا محاباة فيها. ويبرهن على أنه واحد من القلائل من النقاد العرب الذين يقدرون المسؤولية التي يحملونها ككتاب، ويقدرون عبء الرسالة التي يؤدون.

٢

طغيان الشعر وحرية الشاعر

لو كان من الممكن تجاهل آراء غالي شكري السياسية في النقد، لكان من الممكن اعتبار كتابه «شعرنا الحديث... إلى أين»، مجرد كلمات «جديدة» من الكلمات الصفراء التي امتلأت بها أعمدة الصحف والمجلات طوال السنوات العشر الماضية، وهي تحاول تصنيف الشعراء بين اليمين واليسار، وبين التقدمية والرجعية، وبين العمالة والوطنية. لكن غالي شكري من النقاد المصريين الذين كان انفتاحهم على الشعر الوافد اليهم من المشرق، بعيداً إلى حد ما، عن العصبية الاقليمية والغوغائية السياسية. لذلك، فلا بد من أن يعتبر كتابه ـ بكل ما فيه وما ليس فيه من آراء سياسية في الشعر ـ علامة فارقة في معالم طريق الشعر الحديث، في العقد الأخير من هذا القرن.

ولو تجاهلنا آراء غالي شكري السياسية، لوجدنا أن الكثير مما يقوله في الشعر، يرفضه الشعراء انفسهم، لأن اكثرهم يعتبر أن تقييمهم يخضع بالدرجة الأولى لا إلى اتجاهاتهم السياسية، بل إلى اتجاهاتهم الفنية وإخلاصهم الفكري. لكن الخيط الرفيع الذي كان ـ وما يزال في العالم المتمدن ـ يفصل بتجرد بين التقييم

□ **«شعرنا الحديث... الى أين؟»**: نقد ـ غالي شكري ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٦٨.

السيـاسي، والاتجـاه الفني والفكري، قد انقطع نهائياً في العالم العـربي بفعـل سيطرة «العقدة السياسية» على كل حركة ادبية، واخضـاعهـا في النهـايـة الى هذا التصنيف، كجزء من الارهاب الفكـري الذي ما زالت معـظم الدول العربية، بمختلف أنظمتها السياسية، تعاني منه، وتدفع ثمنه في نكسة وراء نكسة وهزيمة وراء هزيمة.

حتى الشعـر، نعم. قد يكـون الشعر من الفنون القليلة التي لا تحتمل الدجل. فالمساومة على القيمة الشعرية مساومة على الكرامة الفنية منذ أيام أرسطو حتى يومنا، مروراً بكل عصور الانحطاط. وانهيـار الاصنام الشعرية، منذ فجر تاريخ الشعر العربي، كان اسرع كثيراً من انهيار آلهة مكة في العصر الجاهلي. فلا مكان في الشعر العربي للألوهة. وقد بقيت الموهبة الاصيلة والرؤيا الصافية والتجربة الخلاقة والزخم العاطفي هي المحك والمقياس كما بقي الاخلاص الفني ـ لا السياسي ـ سلم المجد الحقيقي للشاعر.

صحيح ان الحرب ـ كانت وما زالت ـ سجالاً بين الشعراء، مدحاً وقدحاً وذماً وهجراً، واسبابها سياسية في معظمها، الا أن المساومة على المستوى الشعري والاصالة الفنية لم تدخل في اتفاقات الهدنة، قديمهـا وحديثها، ما بين الشعراء. لذلك فمن السهل، مهما كثر ادعيـاء النبـوءة الشعرية ومدّعو العصمة عن الخطأ في الشعر، ايقـاف لعبة «الكراسي الموسيقية» لاحتلال مركز الصدارة ـ وقد انتهى زمن الامارة ـ في عالم الشعر العربي اليوم. وتلك السهولة ناتجـة عن اعادة تطبيق المقاييس الفنية في الشعر وقد مومستها السيـاسـة وشوهتها ظروف تطور الشعر العربي ـ بحكم ظروف تطورات العالم العربي السياسية، في الربع الأخير من هذا القرن.

وقد تكون «اتفاقات الجنتلمان» اليوم سارية المفعول بين الشعراء، كبديل من اتفاقات الهدنة القديمة التي انتهت بداحس والغبراء،

حيث يكون عدم التحيز صعباً. الا ان الواجب في الاخلاص الفكري يتعدى كونه حلماً بالحياد، إلى الاخلاص في القول، الذي هو شرف وواجب. واذا استراح الشاعر الكبير بيننا على اريكة المجد القديم، مستنداً إلى اكفّ المصفقين من المعجبين المخدرين سياسياً ولفظياً أكثر الأحيان، فلا بد له من ان يدرك ـ بعملية زمنية بسيطة ـ انه لا يمكن ان يستوي طويلاً على راحات الأميين والاغبياء من القراء كما يعتقد، لأن اي قارىء، مهما بلغت أميته وبلغ قصوره الفكري، لا يمكن ان تنطلي عليه شطارة شاعر ـ اي شاعر ـ اعتمد البهلوانية والبراعة اللفظية وشهرة الانتماء السياسي المؤقت.

لا مفر للرؤوس الشعرية المصطنعة من الانحناء أمام ايحاء القارىء وجديته، من فوق الدجل السائد على حياتنا السياسية والفكرية والثقافية. فالشعر ـ قبل ٥ حزيران ـ قد تحول في بلادنا إلى موقف سياسي يتغير بتغير الظروف، معتمداً على الوقوف إلى جانب الشعارات السياسية الرابحة أو الرائجة منقلباً عليها بانقلاب الظروف، معيداً تفسير النصوص الشعرية الغامضة، في ضوء غموض العقيدة المطروحة في السوق.

اذن، الجنازة كبيرة، والمشيعون كثيرون، والميت واحد. اما من يتقبل التعازي فله الصبر الجميل. فالفاجعة ليست فاجعة الشعر فقط، انما هي فاجعة القيم الحقيقية في عالم اضاعها بقدر ما اصبح يفتقدها هي ـ بالتأكيد ـ فاجعة السياسة في الشعر.

ومع محاولة غالي شكري اعتبار مفهوم الحداثة في الشعر العربي، مفهوماً لا يدخل في باب «موروث الشعر»، على الرغم من اعتبار الشعر، ديوان العرب، صاحب جذور عريقة في التراث، نجد انه لم يستطع ان يخرج من جو الانقلابات الفكرية التي صاحبت الشعر العربي منذ بدء اطلالته في مطلع هذا القرن، معيداً كل الانجازات الشعرية العصرية، من شكل ومضمون وحيوية إلى جذور العقائدية

السياسية، من ماركسية وداروينية وميثولوجية ورأسمالية وبورجوازية واشتراكية.

لقد وقع غالي شكري في المأزق، وهو ادخال الشعر والشعراء في قاموس التصنيف السياسي ـ العقائدي الذي اعتبر ان مطلعه في «الحركة الامبريالية» و «الاستعمار» ونهايته في «الالتزام الماركسي» و «الحرية الاشتراكية»، مروراً بالرؤية الأليوتية، حتى الوقوف على اطلال «الرؤيا الانسانية» المجردة المطلقة. هذه الرؤيا المأساوية شديدة الغموض والتعقيد، التي يعتبرها غالي شكري أصل الشعر الحديث ومعينه الخصب.

واذ يعترف صاحب «شعرنا الحديث إلى أين؟» بأن الشاعر العربي اليوم يعيش في مناخ معقد وشاذ، فهو يلتقي ـ كما يقول ـ «مع رؤيا القرن العشرين عند الغرب، وقد يلتقي مع رؤيا القرن التاسع عشر عند شعراء البلدان الاشتراكية، ولكنه في النهاية يحس احساساً عميقاً بمسافة ما بينه وبين كل من الفريقين». الا انه لا ينسى ان الشاعر الذي يتسكع في شوارع لندن أو باريس أو على اعتاب الصحف والجامعات في بيروت والقاهرة، محاط بتراث جامد ومحدود من الفكر والشعر، ومحاط بقراء لم يتعودوا الا متابعة احط ما في ادبنا من شعر، وهو الذي تعلموه في المدارس، وهم يتخلفون بفضل فترة طويلة من عملية غسل دماغ سياسي احدثت تشويهاً دائماً عندهم، بفعل النكسة المرعبة ومرارة الخيبة.

لقد قسّم غالي شكري الشعر العربي الحديث إلى ثلاثة تيارات. التيار الأول الذي يمثله «السلفيون الجدد»، والذي اعتبره مرتبطاً سياسياً بحركة القومية العربية، ومرتبطاً فنياً بوحدة التفعيلة كأساس وزني بديل لعمود الخليل ـ هذا التيار هو الذي قاد ـ برأي الكاتب ـ الشعر الحافل «بالحس الثوري الذي تمليه فكرة القومية العربية في تناقضها مع الاخطبوط الاستعماري». كما

اعتبر الكاتب ارتباط هذا التيار بالسياسة وبالتراث العربي ارتباطاً عقائدياً. كما اعتبر ان خير من يمثله هما نازك الملائكة وأحمد عبد المعطي حجازي (جاهلاً أو متجاهلاً، على الاقل، بدر شاكر السياب).

أما التيار الثاني فهو الذي يمثله «الرومانسيون الاشتراكيون»، حملة الشعارات السياسية في الادب، الذين حققوا نجاحاً ثورياً في الفن. وهـذا التيـار، في معـظمـه، يركز بشكل واضح على الوجه الاجتماعي من دون اي حرص على التراث او على الشكل الموسيقي في العمود الخليلي. ومن ابرز شعراء هذا التيار، في نظر غالي شكري، هو عبـد الوهـاب البيـاتي. فالسلفيـون يحملون لواء الشكـل، والاشتـراكيون لواء المضمون. وكلاهما ـ كما يقول غالي شكري وبحق ـ مقتنع بالوهم النقدي المتخلف الذي يقسم العمل الفني إلى شكل ومضمون.

أما التيار الثالث، فهو الذي يمثل مرحلة «رد الفعل» فنياً وفكرياً على السلفيـين والرومـانسيـين الاشتراكيين. هذا التيار الذي يرفض التـراث والمـطلق والرؤيـة الفكـريـة، للوصول إلى أعلى مستوى حضاري بلغه العالم المعاصر. وهذا التيار أيضاً، في رأي الكاتب، دعوة إلى الارتباط مصيرياً بالتراث الغربي في الشعر، خصوصاً من حيث الرؤيا الشعرية. ومن ممثليه توفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا.

يبقى التيار الرابع الذي يعتبره غالي شكري «القائد الثوري للحركة الحديثة في تجديد الشعر... والذي يتحمل اعباء القيادة الثورية لجبهة الشعر الحديث»، فهو الجانب الذي يختار «معاناة حضارتنا في مختلف جوانبها السالبة والموجبة، فيتخذ موقف الرفض الصارم لكل ما هو سالب». هذا التيار يزعم غالي شكري أن ممثليه هم خليل

حاوي، وادونيس، وصلاح عبد الصبور، (إلى جانب شعراء العامية في لبنان ومصر!).

فإذا سلمنا جدلاً بصراع هذه التيارات الأربعة، وجدنا أن التيار الرابع الذي اعتبره غالي شكري الممثل الحقيقي للشعر الحديث لأنه نابع من «معاناة حضارتنا»، هو التيار الذي قام «زعماؤه» بنبش الشخصيات الهامشية من بطون تاريخنا، وحاولوا تقمصها شعرياً ليقوّلوها ويحسسوها مشاكل هذا العصر. ومن هؤلاء الشعراء كان أدونيس الذي لم يكن وحده ـ على الرغم من احتكاره الاسم الرمزي ـ محتكراً اسطورة تموز، اسماً ومضموناً، برغم محاولته تطوير تموز الى مهيار، فقد كان خليل حاوي شريكاً لأدونيس في تموزه وتموزيته. كما كان شريكاً في نبش الشخصيات من غياهب التراث، أكان السندباد في «رحلته السابعة» أم اليعازر في «قيامته». ففي اليعازر يكتمل عند خليل حاوي هوس النبوة، إلّا أن «التموزية» كانت أكثر نضجاً عند خليل حاوي منها عند ادونيس، لذلك فقد أنضجت هذه التموزية التي لازمت شعره في كل مراحله وجودية القيامة في رمزية، مزقت كل تحفظات الشاعر تجاه النضال والمناضلين، وهي بالتالي حصيلة انتكاس تجاربه في الحياة العقائدية. وهوس النبوة عند خليل حاوي انما يعود إلى طموحه في ان يكون شاعر قضية سياسية، لها أتباع ومريدون ومصفقون. لكن خليل حاوي ظل في المواضيع الشعرية التي عالجها، في «داخل» القضية السياسية لا على هامشها.

وإذا اخترنا خليل حاوي وأدونيس مثالين من الأمثلة التي يطرحها غالي شكري عن «الثوار الحقيقيين» في الشعر العربي الحديث، لاستقصائهما التراث، نجد ان كل ما نقبا عنه واستقصياه، هو غير الذي أراد غالي شكري تفسيره، والذي اعتبره منطلقاً من حضارتنا ككل، «يتمثل كافة عناصرها في مختلف مستوياتها، لا يغتصب

احدى جزئياتها ولا يغتال احد جوانبها ولا يبالغ في تضخيم احد محاورها». إلى جانب انه «ينفض غبار العقد التاريخية ومركبات النقص».

هذه الملاحظات حول «شعرنا الحديث إلى أين؟» لا تنتقص من قيمة الكتاب بل يبقى مرجعاً اساسياً من مراجع الشعر العربي الحديث، وعلامة أساسية وحيوية في بناء النقد العربي، ونقد الشعر بالذات. فغالي شكري ـ الذي لا يمكن أن نتجاهل آراءه السياسية في الشعر ـ من النقاد الذين فتحوا أكثر من نافذة واحدة على الشعر العربي ونقده في السنوات العشر الاخيرة.

يبقى طغيان السياسة.. هذا الطغيان الذي جرف بتياره ناقداً كغالي شكري، وأفسد عليه الكثير من المسالك، بحيث لم يعد يرى الشعر والشعراء إلا من خلال هذا الطغيان، فوقع ـ وأوقع معه ـ الشاعر الفرد ضحية السياسة. وما أكثر ضحاياها اليوم في عالمنا العربي!



٣

ثلاثة نقاد وعهدان

لم يعد سيف النقد مسلطاً على رؤوس العباد، ولم يعد الناقد سياف الملك. لقد سقط السلاح القديم، وثلمت الخناجر المعقوفة، وانتهى عهد جلاد الأمير. صار للناقد مهمة أخرى، ودور جديد في الزمن الذي أصبحت فيه الكلمة كالخبز. وصارت الحروف في جيوب الناس كالمناديل ودخلت الثقافة الى بيوت الناس، وانتهى القارىء المنعزل البعيد عن الحياة اليومية، وحل محله القارىء العادي والانسان العامل، ولذا فلا بد من وقفة على النوافذ المشرعة التي ساهمت في ادخال الهواء النقي الى عصر الرئة المفتوحة، التي لا تتوقف عن الضخ ما دام خبز المطابع ينسكب يومياً على الأبواب العطشى.

أنور المعداوي، يكاد يكون أول ناقد مصري، أشرع صدره ووقف بقلمه في وجه مد الخوف من الحقيقة النقدية، فأمسك بمقياس جديد لنقد الأعمال الفنية، وواجه بصلابة العنيد المؤمن تيار النفاق في الأدب المصري، وأصم اذنيه عن جوقة المصفقين، فهدم

□ «**كلمات في الأدب**»: أنور المعداوي، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت ١٩٦٦.

□ «**ادباء ومواقف**»: رجاء النقاش، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت ١٩٦٦.

□ «**حتى نقهر الموت**»: صلاح عبد الصبور، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٦.

الاصنام الادبية التي كانت مكرسة لسنوات طوال. وكان للهدم عنده دائماً ما يجيزه، وللعنف ما يبرره. وعندما كان يعلو المد في وجهه ويكثر صراخ المصفقين، كان يضحك وينتظر من دون أن يتراجع. كان اخلاصه لضميره يفوق عنده متعة المجد وسهولة الشهرة. وكان صمته نوعاً من ابداء الرأي. فهو حين يصمت فمعنى ذلك أنه يقول كلمته في نتاج لا يستطيع أن يدفعه الى أن يتكلم. ولهذا كان قليل الانتاج، وكثير الشجاعة. ولهذا كانت حرية الانسان وكرامته أرفع قيم الحياة عنده، فيلجأ الى الصمت دائماً كلما كانت حريته وكرامته تهددان.

كان انور المعداوي أشجع من عبّر عن موقف نقدي منذ بداية منتصف هذا القرن، فجاء يقيم الدراسة الادبية والنقدية على اسس جديدة، فيها النظرة الذاتية وفيها الرأي المستقل. لذلك بقي المعداوي ناقداًوحيداً، لكنه بقي ناقداً قوياً، فقد، ألغى السطحية في النظرة الى النتاج الادبي الذي كان يعرض في الأسواق، وألغى المواقف المسبقة المقررة للكتّاب حسب مراكزهم الاجتماعية أو مناصبهم الوظائفية أو السياسية.

وكان أنور المعداوي رجلاً مثقفاً، وكانت الثقافة هي المقياس الأساسي للحكم على خلفية الفنان. كان لا يؤمن بشيء اسمه عزلة الأدب أو الفن. فبقدر ما في العمل الأدبي أو الفني الذي أمامه من ارتباط وثيق بالحياة والناس، بقدر ما كان حماسه له. كان التفاؤل بالنسبة اليه يشكل عنصراً مهماً في التقييم، فالإيمان بالغد هو دافع اساسي في مصير الفنان. كان يحارب الابراج العاجية، بقدر ما كان يحارب الطواحين الهوائية التي انتشرت كظاهرة مقلقة بين الكتاب في مصر والعالم العربي في فترة الخمسينات، على الرغم من دونكيشوتيته كناقد. وكان المحتوى الاجتماعي الانساني للعمل الفني، بالنسبة اليه، هو في قيمة الموهبة الفنية والصياغة الخلاقة.

لا مساومة واحدة على حساب الأخرى. الاولى ـ المحتوى الاجتماعي من دون القيمة الفنية ـ باب لا دخل له بالأدب، ومتهم بانتحال صفة فنية. والثانية ـ العمل الخلاق والموهبة الفنية ـ مولود ناقص وجنين مشوه لا يمكن أن يعيش بمعزل عما يحدث حوله، من دون انتماء حقيقي، مستغلاً امكاناته في سبيل شيء هادف.

وبقدر ما طرد انور المعداوي مقاييس النفاق الاجتماعي متخطياً اعتبارات «ما يجوز وما لا يجوز» في تصنيف الأدب المصري باعادة تقييمه من جديد، بقدر ما رفض أيضاً المقاييس الأكاديمية الجامدة التي كان اساتذة الجامعات بمفاهيمهم «الجاهلية» يريدون تطبيقها على أدب هذا العصر الحي، فكان المعداوي يقول ان ما يصلح لعصر شكسبير وتشيكوف لا يصلح لعصر علي محمود طه أو نجيب محفوظ، وما ينفع الشنفرى أو البحتري لا ينفع موجة الادب الجديد. كانت الحداثة الاطار النقدي الذي ينتمي اليه.

و«كلمات في الأدب» هي آخر ما كتب انور المعداوي قبل وفاته في أوائل ١٩٦٦. ومجموعة المقالات التي يحتويها هذا الكتاب، تشكل خطاً واسعاً لاهتماماته وآرائه في الكثير من أحداث مصر والعالم العربي والآداب العالمية. ولعل أهم ما كتبه المعداوي ما زال ينتظر من يجمعه وينقحه ويقدمه في كتاب جديد يبرز مساهمة هذا الناقد في تقييم الكثير من أعمالنا الفنية والأدبية وتوضيحها.

مقاله الاول «كلمات في الأدب» يوضح مفهومه في المسرح عن طريق مقارنته لكل من أعمال سارتر وتشيكوف المسرحية، قافزاً في النهاية الى الحديث عن المسرح العربي. والمسرح عند المعداوي عمل ورسالة، «شيء جليل وخطير». كما أن له دوراً قيادياً «مسايراً لروح العصر، مدركاً لمشكلات المجموع».

من هنا ـ في رأي المعداوي ـ تنطلق خطورة المسرح، وخطورة الدور

الذي يلعبه. فهو كأداة تثقيف وتوجيه، يتصدر قائمة كل الأدوات المماثلة من ناحية التأثير المباشر. فاللقاء على خشبة المسرح ـ لقاء الأحداث والمواقف ـ هو اللقاء الحي الناتج عن كون النماذج الانسانية التي تواجه القارىء أو المشاهد، هي نماذج حية. وانطلاقاً من هذا الواقع الذي يجب ان يتوفر فيه للمسرح كاتب معين وجمهور معين، تتمثل في رأيه الأزمة المسرحية في مصر. فالكتابة للمسرح ليست بالامر الهين، والكتاب المسرحيون الذين يجيدون هذا العمل قلة نادرة. فمن الممكن مع مختلف الوان الدراسة والممارسة والتشجيع ان يرتفع مستوى الوعي والاجادة للكتابة المسرحية. ولكن المشكلة كما يتصورها المعداوي «ليست مشكلة الفهم التكنيكي للعمل الدرامي، وليست مشكلة الكم العددي لما نحتاج اليه من كتاب مسرحيين. الكيف لا الكم هو الذي ننشده لمسرحنا العربي الحديث».

فالمعداوي يرفض ان تدور المسرحية العربية الحديثة حول مشكلات الماضي، ويدعو الكاتب المسرحي المرجو، والمالك لوسائل الخبرة الفنية، الى أن يوجه سلوك ابطاله على أساس التفاعل الحدثي بين الماضي والحاضر، و «ان ينسج مصيرهم من خيوط تصوراته العقائدية لواقع المستقبل». هذا لا يعني ان يتخذ العمل المسرحي طابع الدراسة الاجتماعية أو الاقتصادية، انما يعني أن ينقل العمل المسرحي الى المتفرج كل ما هو مدرج في قائمة الوجود المادي الذي يعاش كانفعال وتجربة، الى واقع مرئي ومحس. وعملية النقل هذه يجب ان تتم عن طريق التركيز والايحاء لا عن طريق التفصيل والتفسير.

وعندما ينتقل المعداوي الى الحديث عن الاثر الفني بين الفهم والتذوق، يتساءل عن الفارق بين طبيعة «الفهم» وطبيعة «التذوق» في حياة الفنان. ويجيب عن هذا التساؤل بالدعوة الى وزن قيم الفن

بميزان جديد ـ أكان ذلك الفن ممثلاً في قصة أم لوحة أم مقطوعة موسيقية أم قصيدة ـ وسواء أكان الفهم أم التذوق في كل أثر من هذه الآثــار متعلقاً بموقف الفنان من الحياة والتجارب. فالفن في جوهره ليس فهماً للحياة يقف بنا عند حد الرؤية المادية والاثارة العقلية، إنما هو انفعال داخلي وحركة في الوجود الخارجي. والوجود الخــارجي ما هو الا الحيــاة الزاخرة بالمشاهد المادية، والمعرض الانساني الحافل بالصور الوجدانية. ويصبح هذا مقياساً آخر من مقاييس المعداوي النقدية.

وحين يبحث المعداوي في مشكلة العلاقة بين مي وجبران، يفتح باباً واسعاً من أبواب البحث العلمي المضيء على حقيقة هذه العلاقة، أما الاستنتاج الذي يصل اليه فهو أن الدارسين الذين اعتقدوا ان شيئاً ما من عاطفة الحب قد نما بين انوثة مي ورجولة جبران، قد «اسرعوا» في حكمهم، إذ ان عاطفة «الانوثة» في مي لم تتجه يوماً الى جبران.

فالمعداوي يعتقد من خلال تحليله لعلاقة مي بجبران، ان مي لم تكن المــرأة الطبيعية التي يمكن ان يستيقظ في أعماقها الشعور بالرجـل. ولذا فالعلاقة كانت شاذة مغلفة بالانحراف. فمي ـ في رأيه ـ لم تتذوق طعم الحب في حقيقتها العميقة لأنها فقدت شهية الأنوثة. فرسائلها في الرد على جبران كلها تشهد بفتور عجيب يزلزل في نفس الباحث أو القارىء قوائم الإيمان بأنها كانت امرأة، فقد كانت انوثة مقتولة، التمست لها مي شتى الاسباب والمعاذير، كما حاولت تبريرها في رسائلها المتتابعة الى جبران.

فمي، من خلال عرضه لرسائلها ورسائل جبران ورسائل المعجبين الكثيرين من أهل القلم، من ولي الدين يكن الى مصطفى صادق الرافعي، يكتشف المعداوي ان مي «انوثة مقتولة» قتل في اعماقها احساسها بالرجل، وانمحت الفوارق الجنسية في عالم الشعور وقد

حرمت حاسة الجنس وسلبت توجيه الغريزة. ولذا فقد كانت علاقة مي بجبران علاقة فكر لا علاقة قلب.

ولعل المعداوي أفضل من فهم نجيب محفوظ ودوره الروائي في عالم الأدب الحديث في مصر، فيشرح موقف محفوظ من مشكلات عصره عن طريق انصهار الملكة القاصة في بوتقة الممارسة المذهبية لكتابة العمل الروائي، بحيث تصبح هذه الممارسة تفاعلاً ثقافياً واعياً مع المقاييس النقدية المتطورة، وبحيث تنبثق من خلاله قيم الكاتب من الناحية الفنية.

وعلى هذا الاساس ايضاً درس المعداوي شعر الأخطل الصغير. فقد ربط زواج الفكر بالحياة كضرورة لولادة التجربة في الفن، واتخذ من هذه القاعدة منطلقاً للتحديد العلمي الضابط للمقاييس النقدية، فرأيه في بشارة الخوري ـ عبر الرؤية النقدية ـ أنه شاعر لوحة وليس شاعر تجربة. فهو رسام لوحات مبدع وصاحب لغة شعرية ممتازة. وهو في محيط التعبير بالألفاظ والصور، يتيح للنقد أن يعتبره واحداً من شعراء الجيل الماضي، وأن يعتبره في الوقت نفسه واحداً من شعراء هذا الجيل. والنقد في رأي المعداوي، يستطيع أن يلحقه ـ على ضوء السمات التعبيرية لشعره ـ بمدرسة الشعر التقليدي إلى جانب شوقي ومطران، وإلى جانب إيليا أبي ماضي وعلي محمود طه. وعندما يقول إن الأخطل الصغير ليس شاعر التجربة، فإنه يعني التجربة بشكلها الفني الناضج، «كوليد كامل النمو لزواج الفكر بالحياة»، فعملية الإرتباط التفاعلي بالوجود المقابل عند بشارة الخوري، تعتمد على حركة الحواس الخارجية اللاقطة، أكثر مما تعتمد على حركة المشاعر الداخلية المتأملة. فالشعر في نظر المعداوي مزيج متعادل من المعايشة الحسية والنفسية للوجود، وعلى أساس هذا الفهم يكشف جوهر التفاوت بين نجاح اللوحة وإخفاق التجربة في شعر الأخطل الصغير.

وهكذا، فعبر هذه النماذج القليلة للمنهج النقدي عند المعداوي، نجد أن غيابه عن المسرح قد حرم حركة الأدب الحديث واحداً من أهم نقادها وأكثرهم وعياً، فهو الذي دعا بإلحاح إلى محاولات مخلصة في ميدان النقد. وكان في إخلاصه في المعرفة وفي المراقبة، متتبعاً بشكل يقظ للرابط بين طبيعة الواقع الاجتماعي في كل مرحلة من مراحل التطور الإنساني، وبين طبيعة الواقع الإنتاجي في كل مرحلة من مراحل التطور الفني، فكان تقبيحه لأي أثر يرتبط بمفاهيم عصره وإمكانيات بيئته، محدداً ملامحه الفنية وخطوطه الإتجاهية.

وكان المعداوي يقاوم حبس مفاهيم الناقد ضمن سراديب المذهبية الضيقة. فقد كانت سعة الثقافة عنده تفوق كل اغراء التعصب، لأن النظرة المتعصبة تقيد الرؤيا الفنية، بحيث لا ينظر إلى العمل الأدبي إلا من خلال عقيدة معينة. لذلك رفض المعداوي مجاملة الاتجاه السياسي الذي يدين به الكاتب على حساب التقييم الصحيح، فلا سبيل الى التضحية بالشكل في سبيل المضمون. ومن هذه النقطة اعتبر أن قضية الضمير الأدبي هي الدعامة الرئيسية لكل تقييم صحيح. فلا مساومة على حساب القيم الفنية ما دام لا بد من مراجعة الضمير. وسقط كتاب كثيرون من غرباله. ومات المعداوي وبقي الغربال نظيفاً، شريفاً، وأميناً على الرسالة.

* * *

من تلاميذ مدرسة «الضمير الأدبي» التي خلقها أنور المعداوي، رجاء النقاش، وإن كان أكثر مجاملة «للاتجاه السياسي منه، وأقل حرصاً على الشكل في سبيل المضمون. فهو من رعيل النقاد الشبان الذين اعتبروا النقد مسؤولية كبيرة، وتصرفوا على هذا الأساس، وكانوا صريحين في قول كلمتهم دائماً في كل النتاج الذي يتناولونه متخذين لأنفسهم موقفاً ثقافياً وسياسياً واضحاً، فالمنهج النقدي

الذي يحاور رجاء النقاش من ورائه بصراحة تامة، هو المنهج الذي يبحث وراء الجمال الأدبي عن قيم إنسانية تضيف الى الحياة شيئاً وتترك فيها أثراً من الآثار. وهذا المنهج وإن كان يحرص أشد الحرص على الجمال الأدبي، فهو يحرص أيضاً الحرص نفسه على الوظيفة الإنسانية للأدب، ولا يعترف بهذا الأدب السهل الذي كتبه أصحابه للتسلية العابرة وقضاء الوقت. فالأدب في ميزان هذا المنهج هو موقف إنساني عميق يعيشه الكاتب، ويعبر عنه، ويدعو إليه.

ويقول رجاء النقاش إن هذا المنهج يفرض نفوذه على مساحة فكرية واسعة من عالم اليوم، وإن ما يقوم به هو، أنه يعطي لهذا المنهج نفساً عربياً بقدر ما يستطيع. وكان النقاش ـ كالمعداوي ـ يعتبر أن الكاتب مسؤول عن صمته بقدر ما هو مسؤول عن كلامه. لذلك فهو يحمل الصمت موقفاً سلبياً، لكنه موقف مسؤول يدعو الى الوقوف عنده.

وعندما يتساءل النقاش في حديثه عن الناقد الفنان عما إذا كان النقد الأدبي عملية فنية أو عملية فكرية، يصل الى الاستنتاج بأن الناقد الفنان أقرب إلى روح الأدب وأكثر قدرة على اكتشاف أسراره من الناقد الذي يعتمد على الأفكار النظرية فقط، سواء كانت هذه فلسفية أو نفسية أو اجتماعية. ويضيف النقاش بأن الناقد الفنان هو الذي يدرك الحقائق النظرية العلمية إدراكاً كاملاً ولكنه لا يقف عندها، وإنما يتعداها ليحدد بعد ذلك نوع العمل الفني. فالناقد لا يستطيع أبداً أن يصل إلى هذه الحقائق الفنية الخفية من دون أن يكون نابضاً بإحساس فني لا يقل عن إحساس الفنان نفسه. كل هذا يدفع النقاش إلى وعي حقيقة مهام الناقد، محيطاً نفسه بإطار رسمه هو، وقيد نفسه به.

لذلك فمعظم دراسات الكتاب هو حالة تقريرية للمنهج الذي رسمه

المؤلف وأغلق نفسه عليه. ففي دراسته عن العقاد بعد موته، وهي من أنصف ما كتب عن العقاد، نجد أن لا شيء يشفع للعقاد في الأخير عند الناقد إلا مواقفه السياسية، ولا يزعج الناقد في العقاد في الوقت نفسه إلا خروج العقاد في أيامه الأخيرة عن المواقف السياسية التي تمنى رجاء النقاش لو أنه لم يستدرج الى معركة حولها. ولكن في كلتا الحالتين، بقيت عبقرية العقاد فوق الشبهات، وعند مستوى التقييم الصحيح.

ورجاء النقاش، بحكم التزامه بالمنهج الأدبي الذي أعلنه، كثير التركيز على النواحي الاجتماعية ـ السياسية في أي نتاج فني يتناوله. فكما يتحدث عن جون أوزبورن ومسرحه في بريطانيا، يتحدث عن يوسف ادريس ونجيب محفوظ وشكسبير وديكينز. كذلك عندما يتحدث عن سعيد عقل والحرف اللاتيني الذي ابتدعه، يتحدث عن لورنس داريل والمسرح المصري المعاصر. إلا أن من أسلم المواقف التي يقفها رجاء النقاش هي من الشعر الجديد، والرؤيا المعاصرة المرتبطة به. فهو يدعو الى الثقافة في الشعر، طامحاً أن يرتفع الشاعر العربي الحديث بموهبته الى المستوى الإنساني الذي يؤهله ليصبح له فلسفة عالمية تميزه عن غيره. فالشاعر العربي ما زال يعتمد على الوحي والإلهام أكثر مما يعتمد على الثقافة والتربية الفنية العميقة، فالشاعر العظيم ما هو إلا مزيج من الموهبة والثقافة الرفيعة، وصاحب نظرة عميقة للحياة وثقافة إنسانية شاملة.

وعلى هذا الأساس يقّيم النقاش شعراء مصر الحديثين، من محمود حسن إسماعيل ورفضه «لثقافة الكتب» إلى صلاح عبد الصبور وما يمثله من مد شعري جديد. فانعدام الثقافة شيء قاتل للموهبة، مهما كانت قيمة هذه الموهبة. إلى جانب ذلك يرفض النقاش أن لا يكون للشعر دور سياسي أو اجتماعي يؤديه، وأن لا يكون له موقف

في تقـريـر الكثير من الأمور حتى مهرجانات الشعر التي تقيمها الدولة، والمهرجانات الأدبية الرسمية الأخرى، يطلب أن يكون له دور في الذي يجري حولها.

ورجاء النقاش متفائل بالشعر الجديد، ومنتقد الذين يقفون في وجه الشبـان، ويـرمـون التجـارب الحـديثة بتهم كثيرة. ففي تحليله لقصيدة «الظل والصليب» لعبد الصبور، دفاع مستميت عن جدية الشاعر وعن حيويته وعن عصريته، إلى أن يصل إلى مفهوم أخلاقي للشعر الجديد، معارضاً المد النقدي الشامت وكل ما قيل ويقال في الشعر الحديث، فهو يعتبر القصيدة الناجحة عملاً أخلاقياً لأنها تدعـو إلى إنسـان جديـد يمتـاز بالصـدق والحيوية والايجابية. والنقـاش يعتبر أن نقد الشعر يمر بأزمة واضحة نتيجة لتقلص اهتمام الناس به، وللبلبلة القائمة في حياتنا الشعرية التي تعود الى مولد الشعـر الجديد. وهكذا، فلم يعد الشعر مادة سهلة الفهم، مرتبطة بالحوادث الجارية ارتباطاً مباشراً، فالإنقسام حول الشعر الجديد، و«المعركة» الدائرة باستمرار بين «المؤمنين» و«الزنادقة» قد أرهقت قوى النقـاد، فتحـولوا إلى مدافعين أو مهاجمين، فغابت المقاييس الفنية من نقد الشعر غيبة عميقة.

ورجاء النقاش على الرغم من محاولاته المستمرة للانفتاح على القيم الفنية الجديدة وتبنيه للكثير من التيارات الحديثة، يقع بسهولة أسير تعصبه السياسي ومنهجه المكبل باعتبارات «الوطنية المحلية»، وانغلاقه داخل حدود المفاهيم المصرية المناسبة للنظام هناك. ولذلك نراه شديد الحساسية وكثير الشك في كل ما يأتيه من الخارج، ومن بيروت بالذات. وإذ هو في النهاية، فريسة الإطار السياسي للمنهج، مضحياً بالكثير من القيم الفنية الحقيقية الواردة إليه، في سبيل سلامة الشكل وما يهدف إليه.

* * *

ميزة ما يكتبه صلاح عبد الصبور من نقد، وفي كتابه «حتى نقهر الموت» انه شاعر في طليعة الشعراء الجدد في مصر، وأكثرهم هضماً وانفتاحاً على ما يدور خارج الحدود المصرية. فإيمانه بالكلمة كإيمانه بحتمية الموت. فلا شيء يقهر الموت عنده إلا الكلمة. ولذلك فهو حريص على الدعوة المستمرة إلى أن الخلود للأمة يتم عن طريق الفن، وإلى أن الحضارة الفنية هي الحضارة الحقيقية، لا حضارة المجد العسكري، ولا انتصارات الحروب. لذلك فهو في رؤيته للصورة بكاملها صادق مع نفسه، ومع فنه، حيث يقول إن كل إبداع الأمة يتجمع في الأيدي الموهوبة والألسنة الفصيحة. «وحيث يولد فنان، تعرف الأمة أنها قهرت جيشاً من جيوش الموت». ومن هنا طريق التزامه.

فكتابه دعوة مستمرة إلى النهضة، حيث الحياة جديدة، والمناخ جديد، والصمود وحده في وجه الحياة القديمة يشكل التحدي الحقيقي في وجه الموت. فالتقدم السياسي الذي حققه العرب، لم يشمل التقدم الفني، وهو ضمانته الوحيدة للبقاء.

وحين يتحدث شاعر عن الشعر، فهو ينبش كل تاريخه ويفلش أمامه الأوراق القديمة كلها. وإذا كان تاريخ الشعر العربي سجلاً للنزاع بين الأصالة والتقليد، فإن سجل حاضره يجب أن يكون رؤيا جديدة للانفعالات والأفكار تختلف عن رؤيا الناثر. فالمنهجان اللذان سيطرا على النقد الأدبي منذ بداية هذا القرن، وهما المنهج التاريخي والمنهج النفسي، قد أضرا كثيراً بالرؤيا الحقيقية للعصر الحديث. والآن، عندما يقف الناقد إزاء نماذج كثيرة من الشعر الحديث، يتساءل لماذا لم يكتبها شاعرها بالشكل التقليدي ما دام لا يزال يرى العالم رؤية السلفيين المحافظين القدماء. ولذلك فإن مستقبل الشعر العربي الجديد كان مهدداً بنكسة كبيرة، لو لم تتداركه الأقدار بشاعر أو شاعرين أو ثلاثة، مسيطرين على زمام

الإلهام، واسعي الثقافة، مدركين الأبعاد الإنسانية، واعين لتيارات الفكر العالمي، وموهوبين أولاً وأخيراً وقبل كل شيء.

وعندما ينتقل عبد الصبور للحديث عن القصة والرواية العربية، من حيث نشأتها في أحضان الترجمة والتعريب، إلى بداية الرعيل القديم الأصيل، الذي يعتبر عبد الصبور أن سعيد تقي الدين من أبرع أبنائه في كتابة القصة القصيرة، حتى نجيب محفوظ ويوسف ادريس، يرينا كيف تغيرت صورة الكاتب، الذي كان يكتب ليمتع الناس أصبح الآن يكتب ليهز الناس ويزعجهم. لقد كان في الماضي يكتب لهم، ثم أصبح يكتب عنهم، وهو الآن يكتب ضدهم.

وينطلق عبد الصبور ـ وهذا أهم إعلان صدر من شاعر في مصر ـ ليقول: «إن علينا أن ننفتح دون خجل، ونمد أبصارنا للآفاق حولنا وندرك دون غرور أن الدنيا سبقتنا، وأن علينا أن ندركها»، فالأدب العظيم والفن العظيم لا يولدان فجأة، بل في أجيال متلاحقة، يكمل بعضها البعض، وهي الطريق الوحيدة لنقهر الموت حيث يجيء.

هذه الدعوة الى الانفتاح من صلاح عبد الصبور تبدو واضحة جداً في كل صفحات كتابه، فمن حديثه عن الفن والدولة الاشتراكية الى إعادة تقييمه للتراث العربي على حقيقته، حتى إلى مواقف العقاد طوال حياته من أمور الأدب والسياسة والمجتمع، ثم استرساله في الحديث عن أهمية المسرح والدور الذي يلعبه في حاضر الثقافة المصرية، واخيراً التركيز على الشعر والقصة، نجد ـ بل نرى بوضوح ـ أن لعبد الصبور صوتاً واضح النبرات غنياً بالمعرفة، جريئاً في تمديد الخيط الناحل بين ما هو فن، وما هو مجرد غوغائية فنية. وعبد الصبور بانفتاحه الأوسع، وبسياسته الشعرية، وتقبله كشاعر للكثير من التيارات الوافدة عليه، يثبت ان مناخ تفكيره أكثر صحة من مناخ رجاء النقاش، وإن كان في الأخير، أسير نفس الإطار الإقليمي الضيق المتجاهل (أو المتباعد) لكل ما يفد من

خارج مصر من البلدان العربية الأخرى.

وإن ما ينقص عبد الصبور والنقاش هو ما عند المعداوي من تخطٍ للاعتبارات كافة، الاعتبارات غير الفنية، ومن شجاعة، تصل بالنقد الحقيقي إلى غايته الأساسية. وهي ان النقد ليس سيفاً مسلطاً على رؤوس العباد، وان الناقد ليس سياف الدولة، يروج حسب ما يريد النظام أن يروج له من آراء، على حساب القيمة الحقيقية الأساسية، والحقيقة الفنية. وبنسبة انغلاق كل من النقاش وعبد الصبور، تبدو فداحة خسارتنا للمعداوي، هذا الذي يبرهن يوماً بعد يوم أن عهد جلاد الأمير قد انتهى.



خارج الحدود

١

انهيار الجدار الأخير

قد يأتي من يسمي عالم اليوم بعالم اللاجئين. كلنا لاجئون. من هنا وهناك وأبعد من هنالك. لقد ضاقت الدنيا بساكنيها، وأصبحت مضارب البدو هي مدن الحضر الأكثر تقدماً والأعمق جذوراً، والأرسخ بنياناً. لقد انهار الجدار الأخير، وتقلص العالم.

ولم يعد اليهودي التائه - رمز الانسان الضائع الباحث عن أرض في القدم - شيئاً اسطورياً. لقد أصبح الانسان جوال آفاق بالدرجة الأولى، وأصبح البحث عن شيء هو البحث عن كل شيء. لقد حمل كل منا جرابه على ظهره، ودار العالم متسولاً. وعاد مصباح ديوجين، ليكون النور الوحيد في هذه المطافة الكبرى.

ولم يمنع عالم اليوم، المتفجر الممزق، الباحث ابداً عن السلام، بكل مشاكله القومية والعقائدية والدينية والاقتصادية والسياسية

□ **Beer in the Snooker Club,** A novel by Waguih Ghali, Andre' Deutsch, London, 1964.
□ **The Road To Beersheba,** A novel by Ethel Mannin, Hutchinson, London, 1964.
□ **Hunters in a Narrow Street,** A novel by Jabra I. Jabra, Hutchinson, London. 1960.
□ **The Day of Sacrifice,** A novel by Freidoun Esfandiary, Heinemann, London, 1960.

والعرقية، ان يبحث عن نقطة التقاء شعوبه، غاضاً الطرف عن قفزة فاشلة في الهواء، وفي أغلب الأحيان مميتة، تتبنى قضية خاسرة، بدافع البحث الأزلي المضني عن رقعة صغيرة ليضرب بها ذلك الانسان الجوالة خيامه ويستريح. وقد تكون راحته، وقد تستقر خيامه في أوعر الجبال وأمحل الأراضي.

وقضايا اليوم المعاصرة، بتشعبها وتداخلها وصعوبتها، وبآلاف الاعتبارات المحيطة بها، أياً كانت هذه الاعتبارات، قد أضافت الى تعقيداتها قضية جديدة هي ما أحب ان اسميها: «قضية اللجوء الفكري»، وهي التي جعلت كل واحد منا، لاجئاً عند ثقافة من الثقافات، موزعاً بين ينابيع فكرية، لم تعد غريبة المذاق عليه، في عالم تقلصت حدوده، وابتلع العلم آفاقه. وقد صارت الخيام خارج أرض الوطن، وقضى عليه جدب صحرائه، وأصبحت القفزات في معظمها قفزات فاشلة لقضايا خاسرة عبر جدار العالم الصغير الذي انهار.

انما بقي للعالم قضاياه القومية، وهي في معظم الحالات قضاياه الاساسية، وهي في الوقت نفسه قضايا الانسان الصغيرة. وبقي العرب في العصر الحديث أكثر الأمم تحسساً لقضاياهم القومية، إذ هي بالنسبة لهم، قضيتهم الاساسية، بل قضيتهم الكبرى، وطريقهم الوحيد الى الوصول. وعلى الاساس هذا كثرت مضاربهم وازداد عدد خيامهم، وكان لهم قفزات فاشلة كثيرة في قضايا خاسرة.

ان أبعاد القضية المطروحة في هذه الروايات الثلاث، «بيرة في نادي السنوكر»، و «الطريق الى بئر السبع»، و «صيادون في شارع ضيق»، تطل على منعطف خطر في حياتنا الفكرية والقومية اليوم. الأولى رواية ـ بالانكليزية ـ لكاتب عربي عن وجه من وجوه الازمة

العربية المعاصرة، والثانية رواية لكاتبة انكليزية عن وجه آخر من وجوه القضية العربية، والثالثة رواية عربية ـ بالانكليزية ـ لكاتب عربي، عن مأساة أمة بكاملها.

وجيه غالي، يتحدث في روايته عن أزمة حقيقية من أزمات عصر اللاجئين، بكل تشعباتها الوطنية من الداخل، مفتعلاً فيها قضية سياسية. وأثيل مانين، الكاتبة البريطانية، تتحدث في روايتها عن مشكلة من مشاكل العرب القومية، وهي خارجها، متبنية قضيتها تبنياً دعائياً سطحياً. فاذ الارض ما زالت جدباء وإذ بالروايتين قفزتان فاشلتان في الهواء لأسباب مختلفة ومتناقضة. وإذ عالم اليوم الصغير ينظر عبر مشكلة متشابكة من خلال أبعاد عيون مختلفة، نظرة من اقتلعت الرياح وتد خيمته، فأصبح يطاردها، فإذ بالعراء هو دنيا اللاجئين الحقيقية. وإذ بعملية تبادل اللاجئين عملية مضنية، وفي كثير من الاحيان مستحيلة وسخيفة.

رواية وجيه غالي، الكاتب المصري الذي يعيش اليوم في المانيا، رواية مفجعة من ناحية افتعال القضية التي يتبناها، بقدر ما هي رواية ناجحة فنياً، وبقدر ما فيها من سخرية ومن حزن، ومن تألق خفيف مرح، يكاد يوطد أقدام هذا الروائي الجديد الشاب بين كتّاب الرواية الحديثين. ان في «بيرة نادي السنوكر» معيناً مخيفاً من السخرية المرة القاتلة عن طريق البراعة القصصية المذهلة واللمسة الضاحكة الفاجعة.

أما رواية أثيل مانين، الكاتبة الانكليزية ـ الايرلندية الاصل ـ وصاحبة ما يزيد على سبعين كتاباً، فهي رواية تفتعل حوادثها من اجل القضية الرائعة التي تتبناها، وهي الغريبة عنها. فكانت رواية هزيلة فنياً بقدر ما كانت نبيلة الغاية، وبقدر ما كانت مشوهة التفاصيل.

وجيه غالي في روايته يتحدث بعفوية تكاد تبلغ حد السذاجة،

ويتحدث بألم، يجره في النهاية الى افتعال مشكلة تسيء الى قضيته الاساسية كلها الى درجة يحتار فيها الناقد، أهي من صنعه أم من صنع دخيل غريب على الرواية ـ كالناشر مثلاً ـ أراد أن يستغلها لأسباب تجارية، وطبعاً سياسية!

فوراء البار في نادٍ جميل للسنوكر، يقبع كأسان فارغتان للبيرة، محفور عليهما اسما رام وفونت. ورام هو الذي يروي الرواية بصوته، وفونت أعز أصدقائه. أما البيرة التي يجب ان تملأ هذين القدحين، فهي نوع من البيرة الانكليزية التي اعتادا أن يشرباها خلال السنوات الأربع الصاخبة التي قضياها في لندن. ولكن ليس هناك بيرة من هذا النوع في مصر!

فرام وفونت خليطان عجيبان من الشخصيات، فهما مفلسان، ولكنهما يعيشان عيشة الأغنياء، ومصريان، ولكن درسا وتربيا في مدارس اوروبية. ومثاليان، ولكنهما رفضا أن يقبلا ثورة الرئيس جمال عبد الناصر لأنها استمرت في السماح لبعض افراد عائلتيهما الغنيتين بالتجول بين ملاعب «الكروكية» في نادي الجزيرة، ولأن الثورة المصرية في رأيهما انتهت الى اعتقال الشيوعيين واليهود! (كذا).

ويدور جزء من هذه الرواية في القاهرة، وجزء في لندن، بشكل متعاقب، وهي تروي قصة حب رام ـ المصري القبطي ـ لأدنا، الفتاة اليهودية التي علّمته أن يفكر، وأغدقت عليه الحب والمال. ثم تستمر في الثورة على هذا العبء الكبير، حتى يستسلم في النهاية لكل ما وقف ضده في حياته. فهي رواية حياة شابين عند الهروب الكبير. ففونت، المثالي، الذي يعمل وراء البار في نادي السنوكر لأنه أقرب شيء يمكن أن يصل اليه ليكون «عاملاً». ورام الذي يحب «غروبي» و «نادي الجزيرة»، بقدر ما يكرههما، يواجه الخيار بين الذي يتعرض له بسبب نشاطه السياسي الهاوي، وبين الخنوع

لحيـاة الطبقة الارستقراطية الغنية التافهة، التي استطاعت ان تطفو على وجه الثورة.

ووجيـه غالي، له نظرة ثاقبـة في روايته، وهو يرسم خطوط المجتمع المصري المتآكل الذي قضت عليه الثورة، ولم يبق الا القليل العالق بها حتى الآن، بكل أبعاده، وخاصة عندما يحشوها بالظلال. فعبر هذه الخـطوط والظلال ترتسم ثورة الشاب الذي يقدر احساسه بالانتماء الى وطنه وارضه، ولكنه يشعر بالغربة المزمنة عنهما الى درجـة تدفعه الى تبني قضية تسيء الى اقدس قضاياه، فيتراجع ليعيش في الوطن بعد خسارة كبيرة، راضخاً لكل ما قاومه في مثاليته.

فوجيه غالي يمثل عصر اللاجئين في كثير من أبعاده، وقد انهارت عليه السدود المانعة كلها، فلم يعد من الممكن أن تقسو الرياح أكثر مما قست، ولم يعد من مكان لوتد خيمته. فبطل روايته يعيش في لنـدن، ويدرس في مدارس أجنبية، ويعرف نساء غير نساء بلده، ويعتاد ان يقرأ ما يقرأه في الغربة، ويعاشر من يعاشره، ويشرب ما يحب ان يشربه، انما يبقى غريباً عطشان. ويعود الى وطنه، فيفتقد البـيرة التي كان يشربها، ويفتقد المرأة التي كان يحبها، ويفتقد الصحف التي كان يقرأها. فلم تعد الأشياء نفسها تحمل المعاني نفسها، والكابوس الثقيل ما زال كما هو. لقد أصبح في وطنه لاجئاً.

* * *

أما أثل مانين، وروايتها «الطريق الى بئر السبع»، وهي الروائية والكاتبة المتمرسة، فتقطع عبر طريق آخر في عالم اللاجئين. فهي تكتب عن أنـاس عرفتهم، وأحبت قضيتهم، وشعـرت بمأساتهم، فأرادت ان ترفع قضيتهم الى العالم كله عن طريق الرواية، ورداً على رواية أخرى رفعها العدو قبلها الى العالم. «فالطريق الى بئر السبع» هي رد العرب على «اكسودس» لليون أوريس.

غير ان أثـل مانـين، بالرغم من انجـرافها وحبها وتبنيها لقضية فلسطين العربية، وتقديرها للمأساة اللاجئين والخيام الحقيقية، انما بقيت غريبة عن حقيقة المأساة، فجاءت روايتها مفتعلة الحوادث، بعيدة عن واقع الاحداث، تتحدث بنبرة دعائية، تخاف ان تبتعد كثيراً عن الحقائق التاريخية، الى درجة التخبط فيها، والاعتماد على ملاحـظات تاريخيـة سيـاسية في رواية موجهة، بالدرجة الاولى، للقــارىء الاجنبي الذي لا يعــرف شيئــاً عن قضيــة فلســطين ومــأســاتهــا. كمــا ان رغبتها في رسم صورة كاملة، واضعة كل معلومـاتها العربية في حيز الرواية الضيق، جعلتها رواية عادية، بعيدة جداً عن اصالة القضية نفسها، وغريبة عن زخمها وتمزقها ومأساتها الحقيقية. وبقيت كدليل سياحي للأراضي المقدسة العربية.

فالرواية، هي قصة الخروج من مدينة «اللد» بعد احتلال القوات الاسرائيليـة لها اثناء الحرب العربية ـ الاسرائيلية سنة ١٩٤٨. وهي قصة لقاء العرب النازحين من «اللد» مع النازحين من «الرملة» والقرى المجاورة، عبر الطريق المؤدية الى «رام الله». وكانت المسيرة مؤلفـة من حوالي مائة ألف، أكثرهم اطفال ونساء وعجائز، مات منهم الآلاف من التعب والحر والعطش.

ضمن هذه المسـيرة، كان بطرس منصـور، الفلسطيني المسيحي المعـروف، صاحب الأملاك الواسعة والحق والنفوذ، ومعه زوجته ماريان الانكليزية، وابنه انطون البالغ من العمر اثنتي عشرة سنة. وهذه التجربة المخيفة تركت آثارها العميقة في الابن اليافع.

وتصل اسرة منصور سالمة الى رام الله، وينتقل الأب والأم الى بيت يملكانه في اريحا على ابواب البحر الميت. ولا تمر سنة حتى يموت الأب من الفاجعة، وتحمل الأم الانكليزية ابنها الى انكلترا ليعيش

مع اهلها هناك، وتبدأ حياته كلاجىء مرتين: مرة عن بلاده، ومرة عن نفسه.

وكانت انكلترا هي المنفى بالنسبة لمنصور، وكانت الخط العريض تحت المأساة الفلسطينية. فوقع تحت تأثير حلم أقض مضجعه، وهو أن يعود ليتسلل عبر الطريق الى بئر السبع الذي احتله الاسرائيليون سنة ١٩٤٨. وكان قد زرع هذه الفكرة في رأسه صديق له في المدرسة، ترك بلدته بئر السبع لاجئاً وصمم يوماً ما على العودة الى هناك. وأصبح الطريق الى بئر السبع، الذي يقع في الاراضي المجردة من السلاح، رمزاً لحلم الفلسطيني بالعودة وإذ بالطريق قدر كان لا بد لأنطون منصور ان يعبره ويموت عليه.

ويعيش في لندن إبان سنوات دراسته، تمزق الغريب بين الذي يريد ان يتطبع بعادات بلده الجديد، وبين الذي يقاوم ذلك كردة فعل لأمله العربي، ممزقاً بين نصفه الانكليزي ونصفه العربي. وفي هذا القسم الذي تتحدث فيه المؤلفة عن اقامة انطون منصور في لندن، تجيد الكاتبة معالجة اطارها العام، غير أن الحشو يكاد يطيح به. كما ان افتعال قضايا معينة عندما أرادت المؤلفة التوسع في رسم الصورة كاملة، حتى تغطي جوانبها كلها، قد أضعف العمود الفقري للرواية وللقضية التي نذرت لها المؤلفة نفسها.

فكان لا بد مثلاً ـ بالنسبة للمؤلفة ـ الا أن يحب بطل الرواية العربي فتاة يهودية لها أخ صهيوني في لندن. وكان لا بد ـ زيادة في الافتعال ـ أن يعاني الشاب العربي في انكلترا من ان تكون الفتاة اليهودية هي أول من يدربه على الحب والجنس، وتبقى طيفاً في حياته عندما يقع في حب فتاة من بلده.

وتدخل الرواية في تفصيلات كثيرة، منها أن أخت الأب متزوجة من مسلم حتى تظهر التسامح العربي، ومنها «عربية» أو «استعراب»

الجـد الانكليزي وحبه لفلسطين وأهلها العرب عندما كان مقيماً يعمـل فيهـا قبل ان تطرده حكومة الانتداب لحماسته الشديدة للفـريق الخطأ. وأمثلة كثيرة مفتعلة، تظهر العرب، بشكل تلقائي مدروس. كل شيء منمق ومنسق وفي مكانه الصحيح!

وشخصيات الرواية كلها، شخصيات مهزوزة خانقة الى حد كبير، ولا ينجـو من ذلك الا شخصيـة الجـدة الانكليـزية التي تحب حفيـدهـا، والجد الى حد ما. اما الباقون فكلهم نتف عن الحياة العربية من هنا وهناك.

لهذا من الصعب جداً ان يستسيغ القارىء الغربي هذه الرواية، كرواية أو كعمل فني، وهي في الاصل موجهة له. غير ان القضية التي تتبناها هي قضية الامة العربية كلها، بل هي قضية الضمير الانســاني في العـالم كله. وكون هذه القضية بهذا الثقل، جعل الكاتبة ـ وهي الغريبة ضميرياً ووجودياً عن المأساة ـ لا تستطيع ان تعطي أكثر من الأبعاد التاريخية السياسية للقضية في إطار جغرافي صافٍ، وتفاصيل غير واردة على هامش مشكلة فلسطين كلها.

* * *

امــا «صيادون في شارع ضيق» رواية جبرا ابراهيم جبرا، فهي تتحدث عن المشكلة نفسها، انما بضمير وقلب عربيين، وكمشكلة عربية، وليس بتسلسل تاريخي للحوادث. فقد كان في رواية جبرا كل قلق الانسان اللاجىء الاصيل، وأبعاد قضية الانسان العربي الحديث، فقد كان المسيح يصلب على الجلجلة في كل مدينة عربية، وكـان جبـرا سباقاً عربياً في مضمار القضية الفلسطينية، سبق الكثيرين الى تأكيد ماهية مضمونها الانساني ومحتواها القومي.

فـ «صيـادون في شارع ضيق»، ليست روايـة صراع بين العرب

واليهود، ولا بين الصحراء والمدينة، ولا بين الدكتاتورية والحريات. انها كأغنية تبدأ بأوووف حزينة طويلة، يروي فيها كاتبها مأساة أمة بكاملها.

فهذه الرواية التي تصور العرب خلال مرحلة من أخطر المراحل التي مرت في تاريخهم، وهي الحرب الفلسطينية، والبحث بعدها عن كرامتهم واستقلالهم ووحدتهم، تصور أيضاً مجتمعاً فاسداً منحلاً، فهي تحتوي على محاولة إحياء يقوم بها شاب عربي بعد كارثة فقد منزله وضياع وطنه، فهاجر الى بلد عربي آخر، يبحث عن منزل جديد، ووطن جديد، وأصدقاء جدد.

والموضوع هنا ليس موضوع جماعة صغيرة معينة، تنتمي الى مكان ما أو الى زمن ما، بقدر ما هي خيبة مُني بها جيل بأكمله، ومثالية مهزومة، يشترك فيها سبعون مليون عربي، في بيروت ودمشق والقاهرة وبغداد.

في «صيادون في شارع ضيق» تجد مفهوم الثورة بحاجة الى من يفجره، وشخصيات من السهل حبها، وهي تؤدي مهمة تعسة في ظروف كئيبة مرة.

تبدأ الرواية بجميل فران، عربي من فلسطين وقد ترك وطنه بعد أن نسف اليهود منزله وفيه ليلى حبيبته وأمله. وهو مسيحي، وهذا بالنسبة للعربي مجرد مصادفة. وترك جزءاً من حياته مدفوناً تحت الركام، وأتى الى بغداد وعيناه ما زالتا معلقتين بالقدس انما قبل هذا ينزح الى بيت لحم. وهناك في مدينة السلام، يطحن في معركة الحب والكراهية. يذكر ليلى عندما نسف اليهود منزله وكيف بحث عنها بين الحطام والركام حتى شعر بشيء طري يلمس اصابعه، فاذ بيد ليلى مبتورة من الرسغ، وخاتم الخطبة يعلو اصبعها. ومنذ ذلك الوقت والمنظر هذا يقفز الى ذهنه كلما تذكر بيته وحبيبته.

ويبدأ جميل فران بقيادة حربه الخاصة ضد الحقد. ولعل سخرية الظروف هي التي أحالت بلد المسيح الى حقل كبير من الكراهية، فهنا يقدم المؤلف وجهة النظر العربية الى القراء الغربيين حول حقيقة قضية فلسطين، وموقف الغرب منها، مركزاً على الناحية المأساوية. غير ان من الضروري هنا ان نذكر بأن حوادث هذه الرواية تدور في زمن معين هو عام ١٩٤٨ ـ ١٩٤٩، وان هذا الاطار الزمني مهم بالنسبة لأحداث سياسية معينة.

ويرحل جميل فران فيما بعد، وهو الشاب المثقف المتخرج من جامعة كمبردج بانكلترا، الى بغداد ليعمل هناك كمحاضر في الجامعة، وتذهب معه ليلاه ورؤياه للقدس. وفي بغداد يواجه حياة جديدة، فيجتمع بعدنان وحسين وسلمى وتوفيق، وسلافة الفتاة التي يحبها، ويدخل الى المدينة.. مدينة الموت.

أبطال رواية جبرا، لا يريدون ان يضحوا بالوقت، فهم يهدفون دائماً الى قتل الوقت، والانتحار به، فالمقاهي والحانات والمباغي هي المكان الوحيد الذي يجمعهم، واستكانات الشاي واقداح العرق هي الأرض المشتركة التي توحد بينهم، فهم يتكلمون ويتكلمون، وهم عبارة عن جماعة من المثقفين، يتحدثون بكلمات ضخمة عن كل موضوع، ولكن الكلمات لا تغير مجرى حياتهم. يتحدثون باستمرار عن الشيء نفسه كأن حديثهم اسطوانة طويلة تعيد نفسها ساعة بعد أخرى. فحتى نقاشهم علامة ملل كبيرة وانتحار بطيء للحياة، وللأغلال وللموت. حتى لو كان بامكانهم أن يموتوا لترددوا في ان يفعلوا ذلك.

فالموت يأخذ جهداً كبيراً وشجاعة أكبر، وهؤلاء «الأبطال» يفتقدون كل ذلك. والشخصيات في هذه المدينة هي شخصيات تتحدث كثيراً لأنها شخصيات خائفة، مترددة، جبانة. انهم يتحدثون كالرجال المرضى، وهم يتحدثون لأنهم مرضى.

وبريان فلينت، عضو آخر في هذا الحلف غير المقدس. وهو رجل انكليزي يعمل في مؤسسة مصرفية ببغداد، ويجيد العربية، ويحب أي شيء، حتى القاذورات في شارع الرشيد، ولم يكن عدنان يثق به، فكان يقول إنه يقدم تقريراً كل ليلة عما يسمع ويرى الى سفارته. أما جميل فكان قد تعرف اليه في احد الحمامات العامة.

ويقف عدنان، الشخصية الاولى في الرواية، حتى انه يكاد يطغى حضوره على حضور البطل جميل فران، فينظر الى نفسه ككثير من رفاقه على اساس انه البطل المنقذ، المتآمر من اجل الشعب، المحيل هذه الجموع الى ترتيلة من الفرح في عصر كله حب وعدالة.

وهو جزء من مجتمعه، ولكنه في الوقت نفسه جزء منفصل عنه. يجلس معهم، يتحدث اليهم، ويناقشهم، ويستمع اليهم، وبجد أن مشاكلهم بدائية بالنسبة الى مشاكله. هو معهم أكثر الوقت. وما تبقى منه مع كتبه وموسيقاه وشعره. فهناك يلتقي بأفق أوسع من أفقهم، أفق لا يعرفونه ولا يختلف في الواقع كثيراً عن أفقهم. وهو ملتزم بالنسبة لرفاقه ومبادئه ومجتمعه.

وتطل القضية ـ الأزمة برأسها، فعدنان يريد أن يكتب، وأن يخلق من نفسه انساناً ذا قيمة أدبية، وفي الوقت نفسه يريد أن يكون مواطناً قوياً ملتزماً، والاثنان متناقضان الى حد ما. فالمواطن القومي في المدينة انسان ميت. ففي أي شيء يكتب سيكون ساعياً أولاً الى انقاذ نفسه ومن ثم الى انقاذ مجتمعه. لذلك كان من الضروري أن يعتزل المدينة، وأن ينصرف كلياً الى كتاباته، فإذا كان فناناً لا يؤمن بمجتمعه، فليس من الممكن أن يكون مواطناً صالحاً ملتزماً. لذلك فعليه أن يختار بين أن يكون مواطناً صالحاً وبين أن يكون فناناً انقلابياً خلاقاً.

وهو غير عبد القادر، هذا الرجل صاحب النظريات في كل شيء، من الشعر الى الثورة. والذي يريد من الفنان أن يكون صوت الشعب،

لا صراخ أفراد قلائل مجانين. كما يجب أن يكون موجهاً من قبل مبادىء سياسية معينة، حتى يستطيع ان يكون مرشداً لأمته.

وعدنان كان واعياً للماضي وجوده في حاضرنا. فنحن ورثة أمجاد نعيش في ظل فقرها اليوم، ونحس بمرارتها. انها تملأ نفوس الجماهير بالكره والخيبة، كما تملأها بالآمال العظيمة عندما تتذكر ضخامة امكانياتها. ويذكر عدنان جيداً بأنه مضى علينا ٨٠٠ سنة ونحن رازحون تحت نير الاستعمار، فالأتراك العثمانيون شنقوا وطنياً أثر آخر في دمشق وبيروت، إنما هذا لم يزدنا الا عزماً وفخراً وتصميماً.

وكان لا بد لهم أن يستمروا في الكلام وفي اعادة الاشياء، بترديد كلمات جوفاء ومقالات مطولة عن شعارات قومية، ووسائل حل مشكلة فلسطين، عارفين تماماً أن الناس تكاد تضج منها. ولكن كيف يمكن ان يبرهنوا على وطنيتهم بغير الكلام؟

هؤلاء هم «الصيادون» وهذه المدينة هي «الشارع الضيق».

إنها رواية مكتوبة بأسلوب قصصي فني مغرٍ ودقيق، وشخصياتها شخصيات مدروسة الى أقصى حد.

* * *

هذا كتاب يروي أحداث إيران، البلد الذي أثبت للمراقبين في الشرق الأوسط أن فتيل الانفجار سيشتعل أول ما يشتعل في طهران.. ذلك كله باسلوب روائي عاصر الأزمات، وعرف كيف يشتعل الفتيل ومتى يحدث الانفجار، كما عرف أيضاً أن طهران هي امتداد لكل عاصمة أخرى في هذا الشرق العاصف. والكتاب رواية بعنوان «يوم التضحية» للكاتب الايراني فريدون اصفنددياري.

والرواية تتحدث عن الغليان الذي عاشته العاصمة الايرانية في

النصف الأول من هذا القرن. ومن خلال النظرة الأولى يبدو لنا اننا أمام رواية سياسية، بمعنى أنها تروي أحداثاً سياسية معينة من خلال تطورات معروفة. «يوم التضحية» قد تكون ذلك، إنما هي أيضاً لوحة سياسية لمجتمع شرقي.

تبدأ الرواية بكيانوش، وهو رجل في الثالثة والثلاثين من عمره، عازب، غير مهم، وغير ملتزم، وغير منتبه لكل ما يجري حوله. فهناك تظاهرات سياسية حوله، وهناك اضطرابات، وهناك ثورات. وكان الأمر كله لا يعنيه. وهذه أشياء عرفتها شوارع طهران منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. وفوق ذلك كله فهو عاطل عن العمل.

وكيانوش لا يفعل شيئاً سوى الجلوس في غرفته، يفكر في الماضي وفي المستقبل، ويقرأ عن أماكن خيالية بعيدة، ويعيش في قرون سحيقة، لم يعد يربطها بواقعه المر الا خيال ضعيف يجتره باستمرار. وكلما ازدادت الحقائق احاطة به، وشده الواقع الى رؤية وضعه دون زيف أو أحلام، ابتعد الى الماضي، وضاع في ضبابه. بلاد لا يعرف عنها الا سطوراً قليلة قرأها في كتب صفراء. وكل الذي يقوم به كيانوش هو زيارة بعض الأصدقاء، والتسكع في شوارع المدينة، والمرور على عشيقة قديمة له بين الحين والآخر، فحياته فراغ، لا معنى لها، ولا هدف، فهو اللامنتمي الحقيقي لكل الناس ولكل الأحداث.

هو ابن موظف صغير في وزارة الداخلية، عاش كل عمره وشبح أبيه القاسي يلاحقه ويفرض نفسه عليه في كل مكان. وفجأة يجد نفسه أسير سلسلة من الأحداث لا يستطيع السيطرة عليها، وإذ هي أكبر حدث سياسي وأخلاقي في حياته كلها. وينجرف مع هذه الأحداث حتى يصل الى طريق مسدود.. وهناك يواجه لأول مرة حقيقة تفاهته.

ويعرف الوالد، الموظف الصغير في وزارة الداخلية، ان هناك مؤامرة

لاغتيال وزير الداخلية، وان الذين يعدّون هذه المؤامرة هم أعضاء جمعية دينية متعصبة ذات نشاط سياسي تُدعى «عبيد الإيمان». ويخبر الاب ابنه كيانوش عن المؤامرة، ويطلب منه الاتصال بأحد أعضاء هذه الجمعية بواسطة صديق له، آملاً أن يكون بالامكان ايقاف هذه الجريمة. وفجأة يجد في نفسه الرغبة في ان يساعد والده في الاتصال بأحد أعضاء هذه الجمعية الارهابية. وتتعقد الأمور معه، وتبدأ مشاكله منذ اليوم الاول.

وأحداث الرواية تدور خلال سبعة أيام، فهي تبدأ يوم الثلاثاء، عندما يطلب الوالد من ابنه الاتصال بالجماعة التي ستغتال وزير الداخلية، مروراً بيوم الأحد - وهو يوم التضحية - وتنتهي في صباح يوم الاثنين، عندما يجد كيانوش نفسه في السجن ينتظر الجنود الذين سيطلقون عليه الرصاص في الفجر تنفيذاً للحكم بإعدامه. ومن خلال هذه الأيام السبعة نستطيع ان نرى عيّنه للحالة في طهران، ونقف على تطوراتها السياسية. لذلك، فمن الضروري أن نؤكد هنا ان أحداث هذه الرواية تمثل فترة تقع في أوائل الخمسينات، عندما كانت ايران على فوهة بركان وشيك الانفجار.

وأراد كيانوش أن يحقق رغبة أبيه، فهو قلما طلب منه شيئاً أو تحدث اليه بهذه الثقة، فبدأ بالبحث عن صديقه حسين الذي من الممكن أن يصله بأحد «عبيد الإيمان»، ليبذل محاولته في اقناعهم بالعدول عن تنفيذ مؤامرة اغتيال وزير الداخلية. ويذهب الى كلية الشريعة ليبحث عن حسين، وهو من الرجال الاتقياء المتدينين الذين يحفظون القرآن عن ظهر قلب. وهناك يلتقي بزوجة أحد ضباط الجيش ويتعرف بها، فتتوطد بينهما الصداقة والعلاقات، فتصبح عشيقته في الأيام القليلة القادمة. وتلهيه هذه المرأة عن الاتصال بصديقه حسين، وتصبح علاقته معها وسيلة للهروب من واقعه وحقيقته. غير انه يتعرف بواسطة العشيقة الى أحد السياسيين في

حزب «الاصلاح السياسي»، الذي يعتقد ان باستطاعته ان يؤمن الاتصال بينه وبين أحد أعضاء جمعية «عبيد الإيمان».

وبواسطة السيد دلدار ـ عضو حزب الاصلاح السياسي ـ يشترك كيانوش في احدى التظاهرات السياسية، ويتشاجر مع رجال البوليس، فيكلفه ذلك قضاء ليلة في السجن. ويجد ان كل محاولاته لوقف المؤامرة تفشل، وانه قد تورط في أشياء لا يريدها ولا يرغب فيها. وبعد مضي بعض الوقت يكتشف ان صديقه حسين هو في الواقع احد أعضاء الجمعية الارهابية، وهو المكلف باغتيال وزير الداخلية، ويفشل كيانوش في اقناع صديقه بالتخلي عن المؤامرة، ولذلك يقرر ان يتصل بالوزير وينذره بما سيحدث. ولكنه لا يجد الوزير، فيتصل بزوجته، ويرجوها ان تقول لزوجها أن لا يذهب للجامع يوم الأحد ـ يوم التضحية ـ لأن هناك محاولة لاغتياله يومذاك.

ولكن الوزير الذي يسمع باستمرار عن محاولات من هذا النوع، لا يأبه لهذا الانذار، ويذهب كما هو مقرر الى المسجد يوم الاحد، فيلقى هناك حتفه على يد حسين الذي يصرعه احد رجال البوليس قبل أن يستطيع الفرار، ويذهب كيانوش الى أم حسين التي يعرفها جيداً ليواسيها بابنها. وهناك يعتقله البوليس بعد غارة على منزل القاتل، ويتهمه بالاشتراك في مؤامرة اغتيال الوزير. ويجد نفسه هو الذي لم يهتم بالسياسة في كل حياته ولم يفهمها. والذي حاول أن يمنع محاولة الاغتيال في وسط كل هذه المعمة، يجد نفسه غارقاً فيها.

هذه هي خطوط الرواية الاساسية، ولكنها ليست كل الرواية، فالرواية تشمل اكثر من هذا. إنها تشمل صورة لحياة طهران الاجتماعية، وهي لوحة من السخرية اللاذعة للحياة العسكرية والسياسية الغوغائية، والحياة العائلية والارتباطات الشخصية.

ومن كل ابطال الرواية، يظهر كيانوش كالشخص الوحيد أو البطل الوحيد. أما الآخرون فهم خيالات تتحرك بصعوبة في شوارع طهران تحت الشمس والحر والارهاق.

ومما لا شك فيه ان لفريدون اصفندياري رسالة يريد ان يؤديها عن طريق هذه الرواية. انها رسالة النقمة على العنف والكبت والطغيان. وهي صرخة شاب ضد وحشية الكبار، وبطل روايته يمثل الرجل الايراني على حقيقته بفضائله ورذائله. واصفندياري لم يقدم للقارىء الغربي صورة براقة لبلاده، بقدر ما قدم صورة واقعية وحقيقية.

ولعل خير كلمة في هذه الرواية التي صدرت في لندن هي كلمة الناشر الذي قال ان هذا الكتاب هو اصدق صورة للحياة في العالم الشرقي الحديث باللغة الانكليزية، وهو حدث غير عادي.. ذلك لأن المؤلف يلوّن الصورة بكل ما يحمل هذا المجتمع من تناقض وألم وحب، ولذا يصبح هذا الكتاب ضرورة ملحة في هذه الظروف.

* * *

ومن وجيه غالي الى اثل مانين الى جبرا ابراهيم جبرا الى فريدون اصفندياري، ما زال العربي والشرقي يحمل جرابه، ويجر وتد خيمته، ويبحث عن مضرب جديد في كل ارض عربية أو مشرقية. وما زال مصباح ديوجين، يجد من يستعين به، بالرغم من المحاولات المستمرة لإطفائه.

لقد انهار الجدار الأخير، وإذ العالم الحقيقي هو عالم اللاجئين.

٢

فيلسوف الهراطقة

اذكر انني أول ما عرفت برتراند راسل كان ذلك في كمبردج بانكلترا عام ١٩٥٩، عندما دعته «جمعية الهراطقة» ليتحدث عن «لماذا انا غير مسيحي؟». وكانت من اروع المحاضرات التي اذكرها، ومن أحسن ما سمعت من جدل منطقي طوال سنوات اقامتي هناك. وكان رجلاً طويلاً نحيلاً، يشارف على الثمانين، ذا صوت وقور هادىء مقنع.

والتقينا بعد المحاضرة في حلقة صغيرة من الطلاب معه في احد فنادق المدينة حول اقداح من الشاي الدافىء. وكان الحديث يدور حول الإيمان وعدم الإيمان، وحول مشاكل العصر كلها، وهو مستلق على كرسيه يعبث بغليونه ويتحدث بانشراح كبير. وروى لنا ذكرياته كطالب في كمبردج، وحدثنا عن استاذه البروفسور جاويت استاذ الفلسفة في الجامعة يومئذ ومترجم افلاطون، وعن محاضرات الفلسفة والامتيازات التي كانت تمنح لاولاد العائلات الارستقراطية في المدارس والجامعات في أيام شبابه. وامتد الحديث وتشعب حتى منتصف الليل، وافترقنا. والتقيت به بعد حوالي ذلك بسنة عندما بدأت حملته ضد التجارب والاسلحة النووية، حيث

□ «**برتراند راسل يتحدث عن مشاكل العصر**» ـ ترجمة مروان الجابري ـ المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ـ بيروت ١٩٦١.

مثلت الطلاب العرب في عدد من اجتماعاتها، ومن ثم في المهرجانات والتظاهرات والمؤتمرات التي كانت تعقد لهذا الغرض.

ولم أكن أعـرف شيئاً عن فكر وفلسفة برتراند راسل قبل لقائي الأول به، وبعـدهـا بدأت بمطالعة كتبه العديدة التي كان أولها «مـدخل الى الفلسفة الغربية»، وتابعت نشاطه وجولاته وحملاته ضد العنف والسلاح والشر. واليوم ألتقي من جديد ببرتراند راسل، الفيلسوف، المفكر والانسان، لا في نظرياته الفلسفية المعقدة، ولا في كتـابه «مبادىء الرياضيات»، بل وهو يتحدث عن مشاكل العالم حديثـاً طليـاً واسعاً مهماً. وفي كتاب «برتراند راسل يتحدث عن مشاكل العصر» الذي ترجمه مروان الجابري ترجمة أمينة ممتعة، لم تفقد أبداً حيوية الحوار في الأصل، ولا شك في ان حديث برتراند راسل هو رحلة فكرية قيمة.

يعـالج برتراند راسل في هذا الكتاب في شكل محاورات عدداً من المشكلات التي يتسم بها عصرنا الراهن، فيجيب عن اسئلة دقيقة، بعمق وبسـاطة نادرة. ومن هذه المشـاكـل ذات الصلة بالواقـع العـربي، مشكلة القـوميـة ومشكلة الاختيـار بين الشيـوعيـة والرأسمالية، ودور الفرد، والدين، والتعصب والتسامح وغيرها. وقد يكون من بين هذه الآراء ما يبدو سابقاً لأوانه، أو بعيداً عن حقيقة وضعنا، انما لا بد ان نرحب برأي حر من انسان عالمي حر. وقد استـطاع مروان الجـابـري في هذا الكتاب ان ينقل رأي الرجل بأمـانة، وأن يقيم جسراً فكرياً بين الاذهان والتيارات الفكرية في العـالم الخـارجي، وبين الاذهان القابلة، والتيارات المحتاجة الى الاستيعاب في الوطن العربي.

يقول برتراند راسل في حديثه عن الرأسمالية والشيوعية إن اوجه التشابه بين العقيدتين عديدة نتيجة للحضارة التقنية الحديثة التي تتطلب منظمات كبرى وتنظيمات من الاداريين التنفيذيين الذين

يقومون بتسييرها. كما ان من اهم المصائب والمآخذ على العالم الحر أنه ليس حراً، فليس له أن يدعي لقب العالم الحر. ان المسؤولين في العـالم الحر لا يهتمون بالحرية، فهم مستعدون للتحالف مع فرانكو بينما يحتوي نظام فرانكو على جميع المصائب التي ينطوي عليها النظام الشيوعي، فإذا كنت تعمل على صعيد ايديولوجي، فليس لك أن تتحالف مع الذين يقترفون كل الاخطاء التي تعترض عليها.

ويناقش برتراند راسل قضايا الحرب النووية، فيقول إن من المحتمل جداً أن كل مخلوق حي في النصف الشمالي من الكرة الأرضية سيلقى حتفه ويزول كلياً من الوجود إذا نشبت حرب نووية من الطراز الاول الكبير، بينما سيموت القسم الأعظم من سكان النصف الجنوبي من الكرة نتيجة تساقط الغبار الذري عليهم. ويعتقد راسل أن مثل تلك الحرب ستخلق حالة لا يحصل فيها اطلاقاً أي انسان على أي شيء قد رغب فيه. ولن تسدّ هذه الحرب أية رغبة، ولن تحقق اي هدف، ذلك لأنها ستحمل الموت والدمار والابادة لكل ما يهمنا في هذه الدنيا. ويضيف راسل ان سباق التسلح قد أثبت كقاعدة انه يؤدي الى الحرب فكل سباقات التسلح التي تخطر للمرء من استعراض التاريخ قد آلت الى الحرب. ومن الطبيعي ان تؤدي سباقات التسلح نفسانياً الى الحرب. ذلك لأن تسلح كل من الطرفين يثير الخوف والبغضاء في الطرف الآخر، ويحثه على أن يزيد من تسلحه مما يؤدي بدوره الى زيادة تسلح الطرف الأول وهكذا دواليك. وعندما تتكدس الأسلحة تزداد اعصاب الناس توتراً الى ان يعجزوا عن احتمال التوتر الضاغط، والى ان يخلصوا الى الاعتقاد بأن أي شيء أفضل من حالة التوتر. ولقد حدثت الحرب العالمية الاولى نتيجة مباشرة لسباق التسلح، وحدثت الحروب التي سبقتها نتيجة لهذا السباق.

ويتحدث راسل عن القومية حديثاً فلسفياً ممتعاً، مهما كان بعده

عن واقعنا العربي وظروفنا السياسية، انما لا شك فيه الكثير من الصحة والمنطق. وحديثه عن القومية كما ذكر المترجم، متأثر الى حد بعيد بنشوء الدول القومية في أوروبا على نزعة فاشية أو نازية، لهذا فهو لا يستطيع أن ينظر اليها إلا من خلال نظرته الى النازية التي ملأت بالرعب قلب أوروبا والعالم كله لفترة من الزمن. ولهذا لم يستطع تبين وجه القومية الانساني، البعيد عن العرقية. والقومية مضرة في رأي راسل لكونها تجسد جزء من تعاليمها، ما يزرع في نفسك الاعتقاد بأن بلادك وحدها هي المجيدة، وانها كانت عادلة مصيبة في كل شيء، أما الاقطار الأخرى فهي أقطار ضالة همجية.

أما الفرد فهو بالنسبة لراسل اساس الحضارة، ويعلق اهمية كبرى على قضية دور الفرد، لأن كل تقدم مهم أحرزته الانسانية منذ بداية التاريخ الجلي يعود فضله الى الافراد الذين جابهتهم الاغلبية بمعارضة عامة عنيفة. ان الحريات يجب ان تتوسع في النطاق الذهني والعقلي، وبحاجة إلى أن تضيق في ما يتعلق بناحية التملك والاستئثار.

ويتشعب الحديث مع راسل، وينتقل الى الفلسفة ومستقبلها، فلا يعتقد أن الفلسفة قادرة في المستقبل على أي شيء من الاهمية المماثلة لأهميتها في عهد الاغريق أو العصور الوسطى. فبزوغ العلم وتوالي ارتقائه يقللان حتماً من أهمية الفلسفة، ثم بعد ان يتحدث عن عقلية التحريم والنهي، ينتقل الى الحديث عن الدين وكيف أقنع نفسه بأن ليس ثمة سبب بلا إيمان، ثم عن تأثير وجود الدين في التاريخ، وأن الرقابة على الفكر تمنع التفكير الحر.

والحديث عن ماهية السعادة حديث ممتع، فالعناصر التي تكّون السعادة في رأي راسل هي أربعة. أولها الصحة، وثانيها الوسائل الكافية للوقاية من العوز، والثالث العلاقات الشخصية الناجحة

والسعيدة، والرابع النجاح في العمل. وينتهي الحوار الطويل حول المصير الذي ينتظر الجنس البشري.

والرحلة ممتعـة مع برتراند راسل وهو يتحدث في مشاكل العصر، ويجوب في آفاق الدنيا الواسعة، فهذا الرجل الذي تزعَّم اعظم حملة روحية عالمية مناوئة للأسلحة النووية، قد اتخذ من الفلسفة باباً يلج منه الى مواجهة مشاكل الانسانية في يومنا هذا، ولم يتخذها مبرراً للهرب، وسلماً الى برج عاجي منعزل عن العالم ومشاكله وهو يبحث في المشاكل الدولية بحث خبير، ويشارك مشاركة موضوعية منزهة عن الغرض في ايجاد الحلول للعقبات التي تعترض سبيل التقدم الانساني.

ان كتاباً كهذا جدير به ان يقرأ في عالمنا اليوم.



٣

نهاية الحريات

في حزيران (يونيو) ١٩٤٩، رفع كاتب انكليزي اسمه جورج أورويل في رواية صدرت له بعنوان: «١٩٨٤»، الشعارات التالية:

«الحرب هي السلام.
الحرية هي العبودية
الجهل هو القوة».

في نهاية ١٩٨٣، كان عشرات الملايين من الناس قد قرأوها في ٦٢ لغة.

«١٩٨٤» تروي ببساطة قصة ونستون سميث، الموظف الصغير في دولة «اوشايانيا» الديكتاتورية. هذه الدولة في حرب شبه مستمرة ـ باردة وساخنة ـ مع القوتين العظميين الاخريين في العالم. «يوراسيا» و«ايستاسيا». ظروف الحرب والتحالفات تتغير باستمرار. سميث يعمل في وزارة الحقيقة، يعيد كتابة مقالات

☐ «١٩٨٤» ـ رواية ـ جورج أورويل ـ عدة طبعات وعدة ناشرين ـ الطبعة الانكليزية الاولى لندن ـ ١٩٤٩.
☐ لم تصدر ترجمة لهذه الرواية إلى العربية إلّا في العام ١٩٨٦، قام بها عبد الكريم ناصيف ونشرتها «دار نوبل» في دمشق.

الصحف حتى تتناسب مع عقيدة الحزب الحاكم المتغيرة باستمرار. الحميميات انتهت. الحياة الخاصة الغيت. سميث وكل اعضاء الحزب يخضعون للمراقبة في مشيهم ونومهم وبيوتهم بواسطة عين «الكترونية» تلفزيونية. يافطات في كل مكان ترفع شعار الدولة «الأخ الكبير يراقبك». «الأخ الكبير هو زعيم الحزب الحاكم».

فجأة يرتكب سميث خطيئة فكرية. يصيح في فكره: «يسقط الأخ الكبير» في الوقت نفسه يرتكب سميث خطيئة أكبر. يقع في حب جوليا، زميلته في وزارة الحقيقة. الحب ممنوع في دولة «اوشايانيا». الحزب يدعو الى العفة الجنسية. الاطفال يولدون فقط بواسطة التلقيح الاصطناعي. كل ولاء شخصي هو للحزب. البوليس الفكري يلقي القبض على ونستون وجوليا، ويقودهما الى وزارة الحب. ويُخضع البوليس سميث لأقصى درجات التعذيب. يحقق معه في الغرفة ١٠١ لأيام طويلة. حتى يصل التحقيق والتعذيب به الى إدخال وجهه في قفص يحتوي على فئران. عندئذ ينهار سميث ويتوسل ان يخضعوا جوليا لهذا التعذيب بدلاً منه. وتنهي هذه الخيانة كل ما تبقى عنده من احترام للذات والكرامة. لقد اصبح عضواً كاملاً في الحزب. هنا فقط يعترف به كحزبي جيّد.

* * *

هكذا تصوّر جورج أورويل العالم سنة ١٩٨٤. وعندما كتب اورويل هذه الرواية في نهاية الاربعينات، كان العالم قد خرج لتوّه من الحرب العالمية الثانية. كانت هزيمة هتلر والنازية لا تزال ضارية في اذهان الناس. وكانت الحرب الاهلية الاسبانية قد انتهت بانتصار الجنرال فرانكو والفالانج، وكان ستالين سيد كل الروسيا والاتحاد السوفياتي، وكانت بريطانيا دولة طبقية فقيرة، وكانت الولايات المتحدة لا تطمح بعد الى زعامة العالم الغربي، وكانت فرنسا تلعق جراح هزيمتها على ايدي النازية واحتلالها لاكثر من

أربـع سنوات، وكانت المانيا خراباً. وكانت أوروبا مهدمة، وكانت الأفكار والعقائد السائدة في تلك السنوات تتعرض لزلزال خيبة أمل المثقفين الغربيين بالمسلمات التي تعلموها في المدارس. وكان الفكر السياسي الاوروبي كله يخضع لاعادة نظر شاملة.

كان جورج اورويل يحتقر المثقفين، الا أنه كان واحداً منهم. كان مجمـوعـة متناقضات تسير على قدمين. كان ناقداً ادبياً وثقافياً، استطاع بأسلوبه المبسّط ولغته الانكليزية السلسلة أن يُفهم النقد للعـامة. كان صحافياً أحال الكتابة السياسية الى فن راق. كان افضل كتّاب المقال بالانكليزية ـ بشـهادة النقاد ـ في هذا العصر. وكان أول من جعل الرواية السياسية تصل الى مرتبة الفن الخلاّق المميز. لقد جعل مهمته ان يقول الحقيقة في زمن كان معاصروه قد صدّقوا ان التاريخ هو الكذب.

****

لكن جورج اورويل لم يكن جورج اورويل. كان اسمه اريك بلير. ولد في الهند سنة ١٩٠٣ من أب كان يعمل موظفاً في حكومة الهند، مثله مثل آلاف الانكليز الذين كانوا يديرون شؤون الامبراطورية البريطانية مترامية الاطراف في حينه. وكانت امه من طبقة ريفية متوسطة. وعندما يتطلع أريك الى طفولته، لا يذكر إلا كيف كان همّ والديه الحفاظ على المظاهر فقط. «حتى دخْل العائلة كله كان يُصْرَف على المـظاهر». وعندما بلغ الثامنة من عمره، واخذت بذرة التمرد تنمو في داخله، كتب يقول: «أنا ضعيف. ليس عندي مال. أنا بشع. أنا مكروه. مصاب بسعال مزمن. أنا جبان. أنا ولد غير مقبول».

كانت حاسة النقد الصارم لذاته قد بدأت تكبر، على عكس عادة المتمردين الذين يقعون في غرور حب الذات.

عنـدما اصبح اريك بلير شاباً نال منحة دراسية بسبب تفوقه في

الامتحـان، تخـوله الالتحـاق بمـدرسة «ايتون» الشـهيرة، معقل الارستقراطية البريطانية والطبقة الحاكمة في البلاد. ولم يخفف نجاحه في الالتحاق بـ «ايتون»، كطالب متفوق لا يدفع الاقساط (فـوالده موظف صغير وفقير) من نقده الذاتي الصارم وتشاؤمه السوداوي، فبدلاً من الشعور بالانتصار كتب يقول:

«الفشـل، الفشل، الفشل ـ الفشل ورائي. الفشل امامي ـ هذه القناعة العميقة التي أحملها».

قضى أريـك أربع سنوات ونصف السنة في «ايتون» من دون أن يحقق أي نجاح. حقق نبوءته بالفشل. كان الكسل مهمته الا في القراءة. قرأ كثيراً. قرأ كل كتّابه المفضلين من ديكنز الى ثاكاري الى ولز الى كيبلينغ، اعمدة الأدب والفكر الانكليزي. وكتب الشعر، لكن القـراءة والشعر لم يوصلاه الى النجاح. وفشل في الحصول على مقعد في جامعتي اوكسفورد أو كامبردج حيث يذهب عادة خريجو مدرسة «ايتون». ولم يفز بأية منحة. أبوه الفقير لا يستطيع أن يدفـع اقســاط الجامعات الارستقراطية. كان الفشل وراءه فعلاً وأمامه قولاً.

أغلقت أبـواب الوظيفـة في انكلتـرا في وجهـه، وفتحت لأقرانه في «ايتون» الذين دخلوا الجامعات. قرر أن يلحق بأبيه ويترك انكلترا. التحق ببـوليس الهنـد الامبـراطوري، وأرسل للخدمة في بورما. وهنـاك صرف خمس سنوات. بعدها عاد الى بلاده، واستقال من البوليس. عاد محملاً بأطنان من الشعور بالذنب. عاد ليكتب. لقد قرر أن يبدأ مساراً جديداً ويتخذ اسماً جديداً. لقد قرر أن يصبح كاتباً.

في مقال له بعنوان «الاعدام» (١٩٣١)، ومقال آخر بعنوان «قتل الفيلة» (١٩٣٦)، صوّر اعمـال الامبـراطورية القذرة عن قرب.

(صدرا فيما بعد في كتاب بعنوان «أيام بورما»). وفي هذين المقالين كان الكاتب الشاب قد اعلن للناس نهائياً ان مكانه هو الى جانب المضطهدين والمستضعفين. وفي السنوات العشر التي تلت عودته من بورما الى انكلترا، بدأت رحلة الكاتب الدونكيشوتية الى الشهرة، وأصبح اسمه جورج اورويل. لقد غيّر اسمه حتى لا يحرج اهله وقيمهم البورجوازية ـ الطبقية ـ المتوسطة.

بدأت رحلة اورويل البوهيمية في غرفة صغيرة في لندن في حي من احيائها الفقيرة، يختلط بالمتسكعين والسكارى والفقراء والبوهيميين محاولاً اخفاء لهجته «الاتيونية» الارستقراطية حتى لا تفضحه مع رفاقه الجدد من المعذبين في الارض. وأغرته الحياة البوهيمية في لندن بالسفر الى باريس التي كان قد قرأ وسمع عنها في العشرينيات. في باريس عمل في غسل الصحون في مطعم ثلاث عشرة ساعة في اليوم. وبين غسل الصحون وكتابة المقالات التي لا تنشر كان الطموح يتأجج في داخله ليصبح روائياً. وكتب كتابه الأول سنة ١٩٣٣ عن باريس ولندن. وعندما عاد الى بلاده مجدداً بعد نشر كتابه، بدأت مشاكل انكلترا الاقتصادية والسياسية تقلقه. وكتب كتابه الثاني عن البطالة والفقر في انكلترا سنة ١٩٣٦ وعن ضحايا الطبقية والتفاوت الاعتقادي.

لقد كان هذا الكتاب اسمه «الطريق الى رصيف ويغان»، دعوة الى الاشتراكية لإزالة كل ظروف عدم المساواة في بلاده. كان وعيه السياسي قد بدأ يتفتح. كذلك أخذ يتساءل عن ماهية الرأسمالية والطبقية وظروف كل منهما. كانت اشتراكيته المثالية تنتقد بعنف كل الاشتراكيين الانكليز. من سياسيين ومفكرين وكتّاب. وخاف اورويل ان ينتقل الفقراء والمضطهدون من ديكتاتورية الرأسمالية الى ديكتاتورية الاشتراكية. خاف على المستضعفين من كذب نظريات أدعياء الاشتراكية، حتى كتب يقول:

«الحقيقة ان عدداً كبيراً من الناس الذين يقولون عن أنفسهم اشتراكيين، لا تعني الثورة لهم تحرك الجماهير التي يطمحون ان ينتسبوا إليها. إنها تعني مجموعة اصلاحات نفرضها «نحن» الاذكياء على: «هم... الاغبياء» من الطبقة الدنيا».

مع تفتح مثالية اورويل الاشتراكية، لم يستطع أن يقاوم الانضمام الى «فيلق الاشتراكية الدولية»، ويذهب الى اسبانيا ليحارب قوات الجنرال فرانسيسكو فرانكو الذي قلب الحكومة اليسارية المنتخبة في مدريد، بادئاً الحرب الاهلية الاسبانية. لقد كانت بالنسبة له فرصة أخيرة لكي «تقف الديموقراطية في وجه الفاشية». وعندما وصل الى برشلونة سنة ١٩٣٦، كتب يقول إنها «المرة الاولى أجد نفسي في مدينة تتولى الطبقة العاملة فيها الحكم». لقد سُحِرَ اورويل «باستنشاق هواء المساواة».

لكن برشلونة خدعته، فقد وجد اورويل نفسه بعد ان انضم الى ميليشيا برشلونة المحلية، أن الشيوعيين هم الذين يطلقون النار عليه لا فالانج فرانكو وعسكره. وجرح اورويل برصاص الشيوعيين الذين جاء أصلاً للدفاع عن الجمهورية التي كانوا يشاركون فيها. وعلم خلال القتال ان الحكومة الاشتراكية التي حمل السلاح من أجلها قد أعلنت ان ميليشيا برشلونة التي انضم اليها، والتي تضم شتات العمال والفلاحين والكادحين، غير شرعية. واكتشف ان ما تريده موسكو هو غير ما يريده المستضعفون. ووجد اورويل فجأة أن رفاق السلاح قد أصبحوا يسمون بـ «الفاشيست» وبـ «مرتزقة فرانكو» من قبل الصحافة الشيوعية في اوروبا والعالم. وعندما سيطر الشيوعيون على برشلونة، وبدأت عمليات التصفيات، هرب اورويل من المستشفى، واختبأ ستة اشهر حتى عاد الى بلاده.

* * *

تركت برشلونة والحرب الاهلية الاسبانية علامات فارقة في شخصية اورويل، صاحبت كل كتاباته من بعدها. لقد كان الحس بالخيانة التي تعرض لها يفرض نفسه باستمرار على تفكيره وقلمه. وصدر كتابه الشهير «تحية وفاء الى كاتالونيا» سنة ١٩٣٦ الذي يروي فيه قصة الحرب. ودفع به هذا الكتاب الى واجهة الشهرة وواجهة الخلاف وتعدد الآراء حول كتاباته وآرائه. وفتح عليه النار الشيوعيون والماركسيون والتروتسكيون والاشتراكيون بكل فروعهم. لقد فضح اورويل كذبة الحرب عندما قال:

«لقد رأيت معارك كبيرة يكتب عنها، عندما لم يكن هناك معارك، وصمتاً كبيراً عندما كان يقتل مئات الرجال. لقد رأيت القوات التي كانت تحارب بشجاعة تدان بالجبن والخيانة، وآخرين لم يحاربوا ابداً ولم تطلق عليهم طلقة واحدة يحيون كالابطال في معارك وهمية».

لقد اخافت ظاهرة الكذب هذه أورويل الى ابعد الحدود، لأنها كما كتب: «تعطيني الشعور ان كل مفهوم الموضوعية والحقيقة والمصداقية قد بدأ ينحسر ويغيب عن هذا العالم».

ومن هنا بدأت فكرة رواية «١٩٨٤» تختمر في نفسه. ومنذ ذلك الحين كرس اورويل كتاباته ضد ظاهرة الكذب، فتصدى للغارات، وتصدى للستالينية، وتصدى للفاشية، وتصدى للرأسمالية. حتى مقالاته في النقد الادبي، كانت تقوم على مفهوم الخوف من الكذبة التي تروّج. لكن أورويل كان يحارب على كل هذه الجبهات عدواً واحداً هو: الديكتاتورية في جميع صورها واشكالها وعقائدها وأساليبها. كان يحارب كذب الكتّاب المثقفين وخيانة السياسيين وسيطرة الحزبيين وتسلط العسكريين. كان يحارب الرقابة على الفكر واللغة والفن والكتابة. كان يحارب تدجين الجماهير بالارهاب والاقناع. كان يحارب إلغاء الفرد والفردية. كان يعتبر ستالين

ظاهـرة يجب محاربتها. كذلك هتلر. كذلك فرانكو. كان يعتقد ان الديمـوقراطية في خطر أمام جحافل الارهاب الفكري ـ السياسي الذي يهددها. كانت خطوط رواية «١٩٨٤» قد بدأت تنضج. وكانت شعاراتها قد بدأت تظهر على الجدران:

«الحرب هي السلام
الحرية هي العبودية
الجهل هو القوة».

لكن رواية «١٩٨٤» لم تظهر. لقد طرقت الشهرة القابلة للجدل باب أورويل من دون ان يتركه الفقر، فظل يكتب في الصحف والمجلات. ورجـع كاتب مقـال اسبوعي في صحيفة «متربيون» الاشتراكية العمالية، وعمل ناقداً في عدد من الصحف، وآخذ يذيع من محطة الاذاعة البريطانية الموجهة الى الهند وآسيا. ولم يكتب بعد رواية «١٩٨٤».

كتب رواية قصيرة بعنوان «مزرعة الحيوان»، التي اصبحت فيما بعد أشهر أعمال أورويل، وأصبحت تدرس في المدارس. ولم تكن رواية بالمعنى الحقيقي. كانت خرافة اسطورية على لسان الحيوان. في هذه الرواية تثور الحيوانات المرهقة والعاملة بجد ليلاً ونهاراً ضد صاحب المزرعة المستغل. لكن قائد الثورة ـ الخنزير ـ سرعان ما يخـونهـا بعـد ان يرفـع شعـاراً، أصبح من مقومات الاقوال الانكليـزية الشهيرة: «كل الحيوانات متساوية، لكن هناك بعض الحيوانات اكثر مساواة من غيرها».

ورفض عدد كبير من الناشرين «مزرعة الحيوان»، لأنهم وجدوا في الخنـزيـر شبهـاً بجوزيف ستالين. وكان ستالين حليفاً لانكلترا واميركا ضد هتلر في ذلك الحين، كما وجدوا في الرواية نقداً جارحاً للنظام الستاليني في الاتحاد السوفياتي؛ الى ان غامر ناشر بقبولها،

وحقق من ورائهـا كسباً «كبيراً»، ولا يزال حتى الآن. وجاء مردود «مزرعة الحيوان» بشيء من الراحة المالية لأورويل، فاستغنى عن الكتابة الصحافية، وبدأ يكتب روايته الاخيرة والأشهر «١٩٨٤». وكان مرض السل الذي أصيب به أورويل منذ مطلع شبابه قد أخذ ينهشه. وكانت زوجته قد توفيت قبل ذلك بأربع سنوات. وصارع المـرض حتى أنهى روايتـه. وتزوج للمرة الثانية وهو على فراش المـرض. وصـدرت «١٩٨٤». وعاش سبعة اشهر بعد صدورها، ومات بعد ثلاثة أشهر من زواجه الثاني. مات جورج أورويل في ٢١ كانون الثاني (يناير) ١٩٥٠.

استـطاع اورويـل في الشهـور السبعة التي عاشها بعد صدور «١٩٨٤» أن يدرك أنها ستصبح رواية شهيرة، ولكنها ستظل رواية يساء فهمها من النقاد والقراء معاً فحاول قبل موته بأسابيع ان يكتب توضيحاً لها، فقال:

«ليس المقصود بروايتي الاخيرة أن تكون هجوماً على الاشتراكية وحزب العمال البريطاني (الذي أؤيده)، ولكنها تعريض بالشذوذ والتشويه اللذين يمكن للاقتصاد المركزي ان يعير نفسه لهما كما تطبقــه الشيوعية والفاشية. انني لا أعتقد اننا سنصل الى نوع المجتمع الذي أصفه في روايتي. لكنني أعتقد اننا قد نصل الى شيء شبيه به».

ولم يصدّق احد الكاتب، لكنهم صدقوا الرواية.

* * *

أين كان يقف اورويـل في نهاية المطاف؟ كان يعتبر نفسه «رجل اليسار»، مدركاً أن الكثيرين من رفاقه في الاشتراكية لا يشاركونه آراءه، «المتطرفة» أو غير التقليدية. بينما اعتبر اليمين أن روايتيه «مـزرعة الحيوان» و«١٩٨٤»، هما ادانة للثورية ومفهوم اليسار

لها. لكن هذه المصطلحات ـ يسار ويمين ـ تتغيّر مع الزمن. أكثر من ٣٠ عاماً مرت على صوت اورويل. ومع مرورها أثبت صاحبها أن ادانة الانظمة الديكتاتورية والعقلية التوتاليتارية تطال اليمين واليسار معاً، فمفهوم الحرية كل لا يتجزأ.

لم يكن جورج اورويـل منظِّراً سياسياً جيداً. لعل اهم انجازاته ككاتب انه جعل الناس العاديين يُفكرون جدياً بقضية الحريات. جعلهم يتساءلون عن ماهية العقائد والافكار التي يطرحها عليهم السيـاسيون والمنظرون. دعا الناس الى التفكير وحدهم من دون ملقِّن. في العصر الذي كانت فيه الانسانية تريد من يفكر عنها، بل من يأمرها بالسير من دون تحديد وجهة معينة. لقد أدان العقائد على حساب القيم. كانت قيم الحرية بكامل مفهومها واقانيمها فوق كل الايديولوجيات والاحزاب والزعماء عنده. حاول أن يجعل من الاشتراكية لفظة محترمة ذات مفهوم انساني شمولي، مبعداً اياها عن تشويه السياسيين والحزبيين لها. ربما لم ينجح.

كان انساناً متشائماً. بل كان مغرقاً في التشاؤم. الا انه، رغم كل هذا التشاؤم، كان يؤمن إيماناً حقيقياً لا حدود له بقدرة الانسان، ذلك المخلوق الهش الضعيف، على تصحيح مسار أقداره والتغلب على صعاب حياته بعملية راديكالية جذرية بسيطة: أن يفكر، أن يمارس التفكير وحده، ان لا ينساق وراء دعاة المذاهب والعقائد من دون ان يشكك فيها ويتساءل عنها. كان يخاف الفوضى السياسية، الا انه كان يخاف اكثر على ضياع الحرية.

اختصر اورويـل موقفـه من التسوية بالنسبة للحريات والتقييم الادبي والفكري عندما كتب سنة ١٩٤٣:

«ان تقـول ان فلانـاً كاتب موهوب، لكنه عدو سياسي لي وسأبذل قصارى جهدي لإسكاته ـ امر مقبول. حتى لو نجحت بإسكاته

بقـوة السلاح فأنت لم ترتكب ذنباً حقيقياً تجاه الفكر. الخطيئة المميتة ان تقول ان فلاناً عدو سياسي لي، لذلك فهو كاتب سيىء».

كان اورويل فوق التسوية على حساب الفكر. كان الغضب صفة اورويـل الاسـاسيـة. كان غاضبـاً من نوعية الحياة التي كانت تعيشـهـا الطبقـة العـاملة البـريـطانيـة. كان غاضبـاً من الفقر المستشري في المجتمع البريطاني. كان غاضباً من نظام الطبقات المعمـول به في بريطانيا. الا ان غضبه الحقيقي كان من الطبقة العاملة لأنها كانت بلا صوت، وبلا افكار وبلا طاقة. كانت طبقة من دون ضمير. كانت طبقة منحطة. وسبب انحطاطها هو انها فشلت في ان تخلق لنفسها الصوت والقاعدة والطاقة لتخرج من تعاستها، ولترفع السيف في وجه الظلم المحيط بها. كان يريد من الجماهير المسحوقة ان تستعمل عقلها لا قلبها ولا كسلها ولا استسلامها.

ليس مهماً ان يدَّعي اليوم أيّ من اليمين أو اليسار أبوّته لاورويل وافكـاره بعد مرور اكثر من ثلث قرن على وفاته. المهم ان افكار اورويل ما زالت صالحة للاستعمال ومثيرة للجدل واصيلة الهدف بعد كل هذه السنوات. الأهم من ذلك ان نبوءة اورويل في رواية «١٩٨٤» بخلق المجتمع التعسفي. الرقابي التوتاليتاري في العالم قد تحققت.

ان الضجة التي تثيرها صحافة العالم واذاعاته وتلفزيوناته ليست حول افكـار اورويل، وهي الاساس. بل ان الضجة كلها هي ان اورويل قد حدد سنة ١٩٨٤ في عنوان روايته، على انها السنة التي ستشهـد قيام الدولة الديكتاتورية التوتاليتارية في العالم، والتي ستسلب كل الحريات، وتقلب القيم، وتعيد تحديد المفردات، وتخلق لغة المتناقضات، وتتعامل بالارهاب، وتلغي الفردية، وتمنع الحب، وتـرفض الخصـوصيات وتكره الجمال وتزيد من بناء السجون، وتغلق المدارس، وتحجر على الفكر، وتحتقر المروءة والوفاء..

هل اقترب العالم سنة ١٩٨٤ من افكار واحداث رواية «١٩٨٤»؟

هناك مَن يقول: نعم. ويعطي عشرات الامثلة. وهناك مَن يقول: لا، ويؤكد أن أورويل كان مبالغاً ومتشائماً. مأساة أورويل ان الناس تذكرته لأنه ارتبط في اذهانها بهذا التاريخ. ولو حافظ أورويل على عنوان الرواية الاصلي ـ «الرجل الاخير في اوروبا» ـ ولم يرتبط بتحديد موعد زمني لنبوءته، لما ضج العالم اليوم باسمه وبأفكاره وهو يودع الساعات الأخيرة من سنة ١٩٨٣.

* * *

ماذا تعني «١٩٨٤» وماذا يعني جورج أورويل للقارىء العربي أو للمواطن العربي اليوم أو في الأمس؟

الجواب بكل أسف: لا شيء.

لا شيء لأن ليس هناك في رواية أورويل شيء لم يعرفه المواطن العربي طوال الخمس والعشرين سنة الأخيرة، ولم تمارسه الأنظمة التي تعاقبت على امتداد الوطن العربي، عليه. لا جديد في رواية أورويل بالنسبة للعربي الفرد المقهور والمحروم من الكرامة والحرية. ولا جديد في افكار أورويل لم يُطبق على الجماهير العربية. المسحوقة، ولا مفاجأة في «١٩٨٤» تخص العرب.. من المحيط الى الخليج، فعندما كتب أورويل روايته لم يكن العرب في الحسبان. وفاقد الشيء لا يعطيه.

لكن أورويل وأعماله الكثيرة يجب ان تعني كل قارىء عربي ما زال يجهل ضرورة التفكير وحده ومتعة الرفض ومقاومة الانسياق وراء الملقن ـ أياً كان اسمه ونوعه. ميزة كتابات أورويل انها كلها ذات دلالة مباشرة ـ تكاد تكون تفصيلية ـ عن معاناة المواطن العربي وعلاقته بالعقائد والافكار والسلطة. كل ما في كتب أورويل يجب ان يشدّ القارىء المواطن الى البحث عن الذات والتساؤل عن الخبز

والكرامة. بل لا خبز يمكن ان تعطيه السلطة من دون كرامة. ان قراءة أورويل هي عملية تحريض على الذات.

عرفت أورويل كقارىء وأنا على مقاعد الدراسة، عندما كانت روايته «مزرعة الحيوان» مقررة في البرنامج الدراسي. قرأتها كلغة وأدب وأسلوب. لم افهمها في حينه كفكر سياسي. كانت بالنسبة لي مجرد خرافة اسطورية مملّة على لسان الحيوانات، وعندما كبرنا، وبدأ تفتحنا السياسي، ازددت معرفة بأورويل، الكاتب والناقد. وفي رأيي المتواضع ان مقالاته ونقده أهم بكثير من رواياته وأكثر مدلولاً على أوضاع المواطن العربي وهمومه ومتاعبه وطموحاته وقصوره.

لا أعرف ما اذا كان أورويل مترجماً الى العربية، لكنني اعرف ان ترجمته الى العربية هي امر ضروري ـ ثقافياً وسياسياً. واعرف أيضاً كم هو فادح النقص اذا ظل أورويل غريباً عن العربية بينما هو موجود في ٦٢ لغة أخرى.

أهمية أورويل انه سيفتح عيوننا على اشياء كثيرة نعيشها، ونعرف انها معنا منذ أن ولدنا، لكنه على الاقل سيدفعنا الى التفكير فيها، والتساؤل حولها، واعادة النظر فيها.

ان النفس العربية عطشى دائماً الى القليل من التشاؤم البناء.

* * *

لقد داهمنا عصر الحرب وعصر الكراهية وعصر الجهل، ونحن لم نعرف حتى الآن لا السلم ولا الحب ولا العلم، فما بالك بالحرية؟!

فهرس عام

أ

ق

ك

ل

م

ن

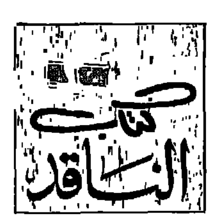






كتب صدرت للمؤلف

١ ـ «موت الآخرين» ـ شعر ـ ١٩٦٢.
٢ ـ الفترة الحرجة ـ دراسات نقدية (١٩٦٠ ـ ١٩٦٥) ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٦٥.
٣ ـ «صراع الواحات والنفط ـ هموم الخليج العربي» ـ ١٩٧٣.
٤ ـ «البحث عن توفيق صايغ» ـ شعر ـ ١٩٧٥.
٥ ـ «المسار الصعب ـ المقاومة الفلسطينية. منظماتها، أشخاصها، علاقاتها» ـ ١٩٨٦، (مع دنيا نحاس) [صدر بالانكليزية ايضاً].
٦ ـ «ظفار ـ قصة الصراع السياسي والعسكري في الخليج العربي» (١٩٧٠ ـ ١٩٧٦) ـ ١٩٧٨.
٧ ـ «الخليج العربي ورياح التغيير ـ مستقبل الوحدة والقومية والديموقراطية». ١٩٨٦.
٨ ـ «وثائق الخليج العربي ـ طموحات الوحدة وهموم الاستقلال» ـ ١٩٨٧.
٩ ـ «جواسيس العرب ـ صراع المخابرات الأجنبية» ـ الطبعة الأولى· ١٩٨٧. الطبعة الثانية: ١٩٩١.
١٠ ـ «شخصيات عربية من التاريخ» ـ ١٩٨٧.
١١ ـ «المسيحيون والعروبة ـ مناقشة في المارونية السياسية والقومية العربية» ـ الطبعة الأولى: ١٩٨٨. الطبعة الثانية. ١٩٩١.
١٢ ـ «العرب وجيرانهم ـ الأقليات القومية في الوطن العربي» ـ ١٩٨٩.
١٣ ـ «قبل أن تبهت الألوان ـ صحافة ثلث قرن» ـ ١٩٩١.



الفترة الحرجة

هذا كتاب يتحدث عن أدب الستينات من خلال الكتب التي صدرت على مدار عقد كامل من الزمن، أكثر مما يتحدث عن الأدباء أنفسهم. وهو نقد لأدب تلك الفترة، التي يصفهـا المؤلف بأنها كانت عصر الضياء الأدبي مقارنة بعصر الظلمات الذي نعيشه اليوم. كما كانت عهد الحرية التي لا تخاف، وعهد الحماسة للحياة والكتاب والقلم.

ويتناول رياض نجيب الريّس بالنقد في «الفترة الحرجة» ٤٥ كتـابـاً صدر، تمثل مسحاً يكاد يكون شاملاً لأهم إصدارات الستينات. وهو لا يتردد في معرض نقده ان يســأل: هل عنـدنا أدب؟ ولا يتردد أيضاً في ان يقول: «ليس عندنا نقّاد،كل النقاد مزيفون». إذن القضية لم تعد قضية نقد، بقدر ما هي نتاج يفتقر إلى تقييم صحيح.

في هذا الكتاب المثير للجدل إجابة على هذا السؤال.




185513120X